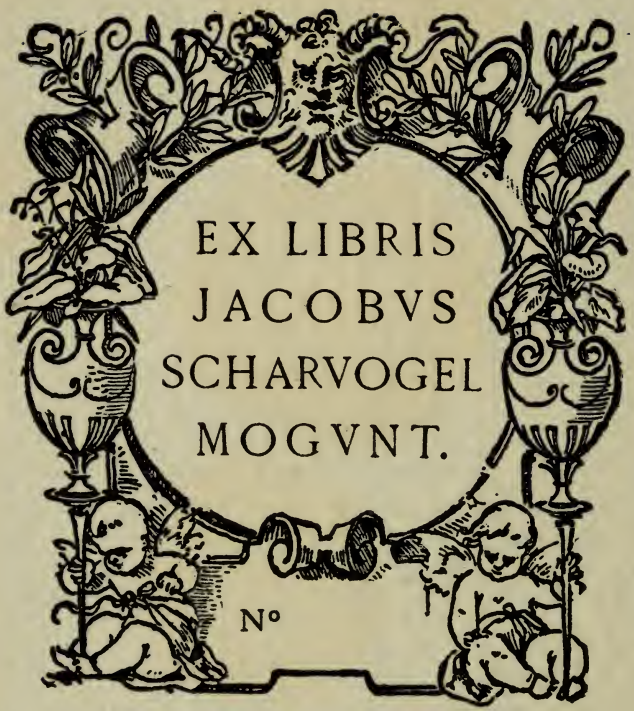
MUSIKALISCHE CHARAKTERKÖPFE

W. H. RIEHL

E. L.


EX LIBRIS
JACOBVS
SCHARVOGEL
MOGVNT.
N°

ML
60
.R551
Vol 2

Musikalische

Charakterköpfe.

Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch

von

W. H. Riehl.

Zweiter Band.

Siebente Auflage.

Stuttgart 1899.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung
Nachfolger.

Alle Rechte vorbehalten.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Inhalt.

Seite

Vier Meister des Klaviersatzes 1
I. Muzio Clementi 3
II. K. M. von Weber als Klavierkomponist . . . 26
III. Haydns Sonaten 57
IV. Sebastian Bachs Klavierwerke in der Gegenwart . 85
Die beiden Beethoven 113
Viotti und das Geigenduett 151
Der Sänger des deutschen Kommersbuchs . . . 183
Franz Krommer. Ein Beitrag zur Geschichte der Quartettmusik 211
Zwei deutsche Kapellmeister. Aus der Erinnerung gezeichnet 255
I. Karl Guhr 257
II. Karl Ludwig Drobisch 278
Die Kriegsgeschichte der deutschen Oper. Vorstudien zu einem Charakterkopfe der Zukunft 295

Vier Meiſter des Klaviersatzes.

I.

Muzio Clementi.

(1857.)

Der Wiener Musikhändler Tobias Haslinger, ein begeisterter Verehrer Beethovens, ließ 1821 sämtliche Werke dieses Meisters, von den ältesten Jugendarbeiten bis zu der damals jüngsten Komposition, in 51 Großfoliobänden, auf etwa 3000 Notenbogen abschreiben. Ein ausgezeichneter Kopist schrieb volle vier Jahre daran. Dieser mittelalterliche, von Beethoven selbst als echt beglaubigte Codex einer Gesamtausgabe erregte damals das Staunen der Kunstfreunde und den frommen Wunsch, es möge auch von Haydns und Mozarts Werken ein solcher Codex angelegt werden.

Mit der Thatsache, daß zur selben Zeit noch eine kostbare Handschrift der Werke eines großen Tondichters verfaßt werden kann, wo wir die Werke unserer großen Dichter längst in den billigsten Gesamtdrucken besitzen, ist die unendliche Kluft zwischen unserer musikalischen und poetischen Bildung bezeichnet.

Für das wichtigste musikalische Ereignis der letzten Jahre halte ich darum die jetzt immer häufigeren, wohlgelungenen Versuche, die Klassiker der Tondichtung in umfassenderen Ausgaben der ganzen gebildeten Welt vorzulegen. Man schlug dabei zwiefachen Weg ein. Händel und Bach sollen in wirklichen *Gesamtausgaben* erscheinen, die freilich zunächst noch kostbare Bibliothekwerke sein, aber doch hoffentlich nicht wieder halbwegs stecken bleiben werden wie frühere Versuche. Von anderen Meistern erscheinen dagegen fortwährend billige *Teilausgaben*, Sammlungen, die wenigstens gewisse Gruppen ihrer Werke größeren Kreisen zum Studium und Genusse bieten.

Ich denke dabei namentlich an die kleinen handlichen Partiturenbücher der Quartette und Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens, an die ebenso feine als reine Ausgabe der Haydnschen Klaviertrios durch Breitkopf und Härtel, vor allem aber an die wahrhaft massenhaften Wiederabdrucke sämtlicher Klaviersonaten der erstgenannten drei großen Meister. Dazu versichern die Musikverleger, daß jene alten Herren weit besser gehen als die meisten jüngeren, ja daß der moderne Verlag oft kaum sein Leben würde fristen können, wenn der alte nicht Verlust und Ausfall deckte. Wunderlich genug macht sich neben dieser Thatsache freilich die Geringschätzung, mit welcher eine Gruppe radikaler Musiker auf jene alten Wohlthäter blickt, von deren überschüssigen Erträgnissen die Kosten zu ihren eigenen neuesten Experimenten bestritten werden. Nach dem katholischen Dogma ist es der über-

schüssige Gnadenschatz der Heiligen, welcher Mittel spendet zur Vergebung unserer Sünden; bei diesen Musikern aber spendet der überschüssige Gnadenschatz der musikalischen Heiligen umgekehrt vielmehr die Mittel, daß sie ihre Sünden begehen können.

Ich will hier das Bild eines Meisters zeichnen, der eben auch wieder durch zwei populäre Gesamtausgaben seiner Klaviersonaten neu in aller Hände gekommen ist, so daß man gar leicht das Original, wie es leibhaftig in seinen Werken sich spiegelt, den Zügen meiner Feder wird vergleichen können: Muzio Clementi. Er zählt nicht zu den Genien ersten Ranges, aber er trachtete diesen würdig nach, und seine 69 Sonaten sind eine kleine, reiche Welt für sich, ein Buch voll klassischen Geistes und in klassischer Form, in einer großen Epoche unserer Kunst entstanden, glatt, fein, geistreich, vornehm geschrieben, nicht so gewaltig wie Beethovens Sonatenbuch, nicht so erquickend wie Haydns, nicht so erwärmend wie Mozarts, aber doch so anregend, belehrend und erfreuend wie irgend eines jener drei.

Ich bezeichne Clementi kurzweg als den „Meister der Sonate"; nicht darum, weil er die unbedingt besten, wohl aber die sonatenhaftesten Sonaten geschrieben hat, weil sein ganzer Künstlerberuf gesammelt und beschlossen war in der Sonate, und weil er allein die moderne Sonate in allen ihren drei Hauptperioden voll und ganz mit erlebte und mit durchbildete. Mit Recht nennt man Haydn, Mozart, Beethoven und Clementi in einem Atem als die

vier Hauptträger der klassischen Klaviersonate. Die drei Erstgenannten aber waren viel zu universell, als daß ihre Meisterschaft in der Sonate schlechtweg zur Signatur ihres ganzen Künstlertumes würde. Dies ist nur bei Clementi der Fall; er steht und fällt mit der Sonate, sie zeichnet mit einem Worte seine Größe wie seine Schranke. Clementis Sonaten allein gewannen dauernden Ruhm; was er sonst geschrieben, verfiel der Zeit. Und zwar gehört nur die reine zweihändige Sonate unserem Meister ganz eigen. Seine vierhändigen Sonaten sind viel leerer, selbst formell dürftiger; für zwei Hände gibt er viel, für vier wenig, gleichwie Haydn kein rechtes Quintett setzen konnte, weil er nun einmal an vier Stimmen vollauf genug hatte. Schon in der Blütezeit seines Ruhmes bestritten es die Zeitgenossen unserem Clementi, daß er eine vollendete „Sonate mit Accompagnement", wie man damals Klaviertrios und Quartette nannte, zu schreiben vermöge. Dagegen blieb seine hohe Meisterschaft in der zweihändigen Sonate durch alle Wechsel des Geschmackes unbestritten. Diese Form war ihm gleichsam in die Seele gewachsen; er dachte musikalisch von vornherein in Sonatenform; ein Capriccio wird ihm unter der Hand zur Sonate, ein Tongemälde zur Sonate, wie seinem Gegenfüßler Weber umgekehrt jede Sonate beim besten Willen unter den Händen in ein freieres Phantasiestück zerrinnt.

Drei Dinge sind es, die mich bei Clementi mit Verwunderung erfüllen: er war ein berühmter Musiker und doch ist sein Lebensbild nirgends mit Sagen

und Anekdoten durchflochten; er erlebte fast die ganze neuere Musikgeschichte und blieb doch stets sich selber gleich; endlich aber, und dies ist das Wunderbarste, er war Lehrer und Theoretiker und obendrein ein Virtuose, und doch zugleich ein wirklicher Tondichter. Den Schlüssel aber zu allen diesen Wundern finde ich wiederum nur in seinem Charakter als des „Meisters der Sonate".

Betrachten wir zunächst Clementis Porträt. Es zeigt ein glattes, feines, geistreiches Gesicht, nicht auffallend charakteristisch, aber schön, man sieht, dieser Mann hat ein ruhiges, befriedetes Leben geführt und klar und harmonisch dahinfließend wie seine Sonaten. Mund und Augenbrauen deuten den Italiener an — für den nämlich, der vorher gewußt hat, daß das Original des Porträts ein Italiener war; für die übrigen ist es ein Kopf aus der gebildeten europäischen Welt. Der Mann sieht heiter drein, als sei er zufrieden mit sich und dieser Welt, aber zufrieden nicht wie ein beschränkter, sondern wie ein geistvoller Mann, der zudem eben die Lippen zu bewegen scheint, als wolle er uns etwas Verbindliches sagen. Es gibt wenig solche Köpfe unter den großen Musikern, sie haben fast alle ein schrofferes Profil, und namentlich fehlt Clementi die musikalische große Nase, wie sie sein Zeitgenosse und Landsmann Righini in so hohem Grade besessen, daß er seiner Nase nach der größte aller Musiker hätte sein müssen. Dagegen erinnert Clementis feines und regelmäßiges Gesicht an einen andern mitlebenden Landsmann, an Cherubini. Und

die künstlerische Verwandtschaft beider Meister ist in der That nicht minder deutlich als die physiognomische.

Das äußere Leben unseres Meisters, dem die Sonate schon aus dem Gesicht sieht, ist merkwürdig durch seine Gleichförmigkeit. Von gewaltigen Schicksalen, von Kämpfen und Katastrophen, die erschütternd auf die künstlerische Wandlung des Mannes eingewirkt hätten, findet sich keine Spur. Um sein Leben doch mit einem kecken Zug zu schmücken, hat man dem Sonatenmeister eine Entführungsgeschichte angedichtet: sie soll aber erlogen sein. Desto gewisser ist, daß Clementi ein sehr ordentliches, behagliches Leben führte, daß er in der Zeit jugendlicher Vollkraft des Schaffens, wo andere geniale Leute ihre Gesundheit ruinieren, vielmehr auf die Erhaltung der seinigen eifrig bedacht war, daß er alt und reich wurde und frisch blieb bis in die spätesten Jahre. Für Gelderwerb scheint er fast mehr Organ besessen zu haben, als sich eigentlich für einen großen Künstler schickt. Doch vergaß er über dem Kaufmann den Künstler niemals, ob er ihn gleich manchmal verbarg. Eine Weile gab er sich den Schein, als sinne er bloß noch über die mechanische Verbesserung des Pianofortes und treibe daneben astronomische Studien. Allein das Sonatenschreiben konnte er doch nicht lassen; er setzte gerade damals ganz im stillen eine Sonate um die andere.

Clementi durchlebte eine Zeit — von der Mitte des achtzehnten bis ins zweite Viertel des neunzehnten Jahrhunderts — die sich an welterschütternden Thatsachen mit jedem anderen Abschnitt der Geschichte messen

kann; er sah die größten Revolutionen in Staat und Gesellschaft, in der ganzen Gesittung des Geschlechts, ja er weilte wechselnd in den örtlichen Mittelpunkten der Weltereignisse, in London, Paris, Berlin, Wien und St. Petersburg; — seine Musik aber zeigt kaum eine Spur aller jener ungeheuren Umwälzungen. Ich müßte seinen Werken Gewalt anthun, wollte ich im einzelnen jenen Zusammenhang mit den wechselnden Kulturströmungen der Zeit nachweisen, wie er sich bei verschiedenen meiner früheren musikalischen Charakterköpfe ganz von selbst ergab.

In den Hauptzügen ist Clementi freilich ein Kind seiner Zeit wie jeder Künstler, aber er beharrt wunderbar stetig bei den einmal erfaßten Zielen und Mitteln seiner Kunst, er ist und bleibt der echte Sonatenschreiber, dem die Reinheit dieser Kunstform und die Schönheit der absoluten Musik als erste und letzte Aufgabe feststeht trotz dem alten Regiment und der Revolution, trotz Bonaparte und den Befreiungskriegen. Er bleibt in diesem Betracht ein so folgerechter Charakter, daß ihm nur sehr wenige in der ganzen neueren Kunstgeschichte verglichen werden können. Aber auch nur dem Meister der Sonate war es möglich, sich so ganz in die absolute Musik einzuspinnen und in solchen rein um ihrer selbst willen in die Welt gesetzten Allegros und Adagios die ganze Welt zu vergessen.

Nur von den Wandlungen der musikalischen Schule im engsten Sinn konnte er während einer fast fünfzigjährigen Wirksamkeit natürlich nicht ganz unberührt

bleiben. Aber selbst hier erscheint der innerliche Abstand seiner früheren und späteren Werke äußerst gering, wenn man erwägt, welche musikalischen Revolutionen dieser Mann miterlebt hat. Als Clementi geboren ward (1752), lebte Händel noch, und als er starb (1832), ruhten Beethoven und K. M. von Weber bereits seit mehreren Jahren im Grab. Als Clementi öffentlich aufzutreten begann, war Mozart noch ein vierzehnjähriger Knabe, Haydn nur erst in engeren örtlichen Kreisen bekannt; und bei Clementis Tod erschien eben das erste Heft von Mendelssohns „Lieder ohne Worte", und die Ouverture zum Sommernachtstraum war bereits seit einem halben Jahrzehnt Gemeingut der musikalischen Welt.

Dieser Umstand, daß Clementi fast die ganze neuere Geschichte der Musik miterlebt hat, ist nun freilich in seiner Technik deutlich wahrzunehmen. So treu die Natur des Künstlers sich selber bleibt, und so gleichheitlich das Ideal einer in sich beschlossenen absolut musikalischen Schönheit, so teilen sich seine Sonaten doch nach ihrer Form chronologisch in drei Gruppen.

Anfangs baute Clementi dieselben noch nach dem beschränkten altitalienischen Grundriß, der es mehr auf den Parallelismus oder Gegensatz einfacher Melodien als auf deren thematische Verarbeitung absieht — eine Sonatenform, die wir auch in den frühesten Werken Haydns noch finden, bei Mozart kaum mehr, bei Beethoven gar nicht.

Seine Lehrer in der römischen Heimat entstammten

noch der guten altitalienischen Schule und seine frühesten Vorbilder waren Corelli, A. Scarlatti, Händel und der Klavierspieler Paradies. In dem Maße, als sich ihm sodann auf seinen Reisen die Welt erweiterte und große Meister ihn persönlich berührten, wuchs auch sein Stil. In London kam der junge Clementi mit Johann Christoph Bach, dem damals in den Salons so viel gefeierten „galanten Bach", zusammen, von dem er jedoch zum Glück nichts Sonderliches angenommen hat. Wer Händel und Scarlatti fest in sich aufgenommen, den konnte freilich der Londoner Bach nicht wohl mehr bestricken.

Entscheidend war dagegen für unsern Meister der ideelle und persönliche Einfluß Mozarts und Haydns. Schon das Studium der Sonaten Philipp Emanuel Bachs hatte den jungen Italiener zur reicheren, ebenmäßig durchgebildeten Form der deutschen Sonate herübergezogen; in Wien vollendete sich dieser Umschwung. Das mögen die Sonaten Op. 7 bis 11 bezeugen, welche er 1781 in der damaligen Musikhauptstadt Deutschlands schrieb. Nun folgen rasch die klarsten, frischesten, klassisch abgerundeten Werke Clementis, welche damals so großen Erfolg gewannen, daß man in London sogar öffentliche Vorlesungen über einzelne derselben hielt. Von da an blieb dann den Engländern jener fast übergroße Respekt vor Clementi, den sie so oft in dilettantischer Ueberschwenglichkeit als den Schöpfer der Sonate, ja wohl gar als den größten aller Sonatenmeister gepriesen haben. Der fleißigen Aufzeichnung englischer Schriftsteller haben wir es auch

zu danken, daß wir über die unbedeutendsten Umstände aus Clementis Leben so viel mehr wissen, als über viel folgenreichere Schicksale gar manches größeren alten Musikers.

Obgleich nun aber der Gipfelpunkt seiner Kunst in dieser klassischen Periode liegt, so folgte Clementi doch im späteren Alter dem Wechsel des Geschmacks und trat — mit einem Fuße wenigstens — zur romantischen Schule über. Allein die echten Romantiker dankten es ihm nicht: er hatte eben vordem zu gute klassische Sonaten geschrieben, die nicht mehr wegzutilgen waren. Die stärker aufgetragenen, sentimentaleren Modulationen, der größer ausgreifende Bau des Gesanges in Clementis letzten und breitesten Arbeiten erinnern an Beethoven, manchmal auch schon an Spohr und Weber; ja die knappe, strenge Sonatenform wird selbst dem „Meister der Sonate" in seinen alten Tagen etwas zu eng. In seiner H-moll-Sonate (Op. 40) macht er ähnliche Versuche, sie zu zerbrechen, wie Beethoven, da derselbe aus der klassischen Epoche in die romantische überging, und in der A-dur-Sonate (Op. 50, I) gibt er als zweiten Satz ein aus zwei sehr fremdartigen Adagio- und Andantesätzen zusammengefügtes Tonstück, welches in seiner düsteren, mystischen Kontrapunktierung auffallend an die letzten Werke Beethovens, nicht minder an Sebastian Bach gemahnt. Eine Neigung, die fernsten melodischen und harmonischen Verbindungen geflissentlich und wie zu einem absichtlichen Wagnis nach Bachs Vorbild hervorzusuchen, spricht aus Clementis großer

F-moll-Sonate und erinnert abermals an die gleiche Neigung in der letzten Periode Beethovens. Ja um alle Seiten der romantischen Schule leise vorzudeuten, hat sich Clementi sogar verleiten lassen, eine Didone abbandonata als Sonate zu komponieren, eine „Scena tragica", ausgeführt von dem Personal der zehn Finger auf der Bühne der Klaviertasten. Als das Werk erschien, glaubte Friedrich Rochlitz in einer begeisterten Würdigung die ganze Verkettung der Leidenschaft, wie sie sich Clementi gedacht haben müsse, aus den Noten dergestalt herauslesen zu können, daß er die Disposition eines Monodramas Dido nach der Sonate aufs Papier brachte. Die Introduktion des Clementischen Werkes ist ein Largo patetico, der erste Satz ein Allegro con espressione, diliberando e meditando, das Adagio dolente, und das Finale agitato e con disperazione; schneidet man aber den Zopf aller dieser Ueberschriften ab, so bleibt von eigentlicher Programmmusik gar nichts übrig, sondern vielmehr eine in meisterhafter Architektonik aufgebaute, von königlicher Leidenschaft erfüllte, in fast überreicher Kunst einherwogende Sonate, die in allen Sätzen viel zu gut ist für so geschmacklose Titel. Die feste Form der Sonate rettete den Meister.

Von allen bekannten Tonsetzern ist Clementi der einzige, der jenen dreifachen Stufengang der modernen Sonate miterlebt und — wenn auch nur andeutend — dargestellt hat; die Werke des Jünglings zeigen die Morgenröte, des Greises die Abendröte dieser Kunstform. Soll man ihn nicht auch aus diesem Grunde den Meister der Sonate nennen?

Nach Namen und Abstammung gehört Clementi Italien an; als kunstgeschichtliche Persönlichkeit ist er ein Deutscher; sein Leben verbrachte er wechselnd in fast allen Hauptländern Europas. In dem halben Jahrhundert seiner schöpferischen Kraft war ohnedies das Weltbürgertum obenauf, und von einem Komponisten verlangte man zu allerletzt ein ausgeprägtes künstlerisches Volkstum. Als Clementi auftrat, war die Blüte der italienischen Kammermusik bereits welk geworden, ohne ein Samenkorn für künftige Entwickelungen zu hinterlassen, und nur in der alle Talente fesselnden Oper bekundete sich noch, was das musikalische Italien an echt nationaler Schöpfungskraft aufzuweisen hatte. Selbst Boccherini, eine viel einseitigere italienische Natur als Clementi, konnte sich des deutschen Einflusses in seinen Quartetten nicht ganz erwehren, und doch vermochte schon damals seine bloß geteilte und verstohlene Hingabe an den Fortschritt diesseit der Alpen ihn nicht mehr vor jener Erstarrung und Verzopfung zu retten, in welcher seine Kammermusik als die letzte echt italienische abstirbt. Wer in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der „Meister der Sonate" werden wollte, der mußte deutsche Sonaten schreiben, gleichwie umgekehrt in der ersten Hälfte der deutsche Opernkomponist ein halber Italiener werden mußte, damit ihm die Steifheit des „galanten" deutschen Vokalsatzes aus den Gliedern komme. Vielleicht hat niemand ein größeres Zeugnis für die unwiderstehliche Macht der deutschen Musik unserer klassischen Periode abgelegt, als die beiden

Italiener Clementi und Cherubini: beide sahen sich gezwungen, deutsch zu schreiben, wenn sie in den höheren Kunstformen klassisch schreiben wollten. Es ist darum ein bedeutsames Wahrzeichen, daß Clementi das reichste und tiefste Werk seiner letzten Periode, die drei großen Sonaten Op. 50, in denen er sich auch stilistisch ganz auffallend zu Cherubini hinneigt, eben diesem Meister gewidmet hat.

Nur leise Züge lassen bei Clementi den Italiener erraten. Er liebt ein glänzendes, feuriges Allegro und ein pathetisches, hoch einherschreitendes Adagio; selten nur wählt er dagegen ein sinniges, deutsch gemütliches Andante. Als ein besonderer Liebhaber dieses Andante habe ich ihm nachgerechnet und gefunden, daß er unter 75 Sonaten nur neun Andantesätze gegeben hat. Dies kann man nur einem Italiener verzeihen.

Daß in Clementis Melodien häufig der süße Zauber italienischen Gesangs leise nachtönt, ist weniger ein Zeichen seiner Persönlichkeit als seiner Epoche; denn erquickt uns nicht auch bei Mozarts deutschen Weisen derselbe warme Hauch Italiens? Dagegen ist Clementi in seinen Harmonien, in der Kontrapunktierung, in dem Bau seiner Sonaten und in seinem ganzen Kunstziel entschieden deutsch. Nur im Beginn und am Schluß seiner Produktivität bricht in den Melodien zuweilen eine ausgesprochene einseitig italienische Manier hervor. Einzelne Sätze der früheren kleinen Sonaten deuten zurück auf die Melodienbildung Scarlattis und Hasses; viele melodische Themen seiner

letzten größeren Werke sind das überraschendste Vorstudium zu den glänzenden Weisen Rossinis.

Erinnert dies nicht daran, daß oft im Greisenalter, ja erst im Tod unser Antlitz eine seltsame Aehnlichkeit mit dem Ausdruck der frühesten Jugend gewinnt, und daß das allgemeine Familien- und Stammesgepräge bei den Köpfen der Kinder und der Alten unverkennbar hervorbricht, während es in mittleren Lebensjahren durch jene individuellen, erlebten und erarbeiteten Züge verdrängt war, die den Mann als den Schmied seines Schicksals zeichnen?

Clementi kann zwiefach ein Vorurteil wider sein Künstlertum erwecken: erstlich weil er ein Schulmeister, und zweitens weil er ein Virtuose war.

Ich meine, ein Schulmeister nicht insofern, als er sich Schüler heranzog, was fast jeder bedeutende Komponist gethan, sondern indem er zugleich epochemachend auftrat für die schulmäßige Begründung einer neuen Klaviertechnik, zahlreiche Uebungsstücke eigens für die Schule schrieb und in seinem „Gradus ad Parnassum“ geradezu ein Lehrbuch des Klavierspiels aufstellte. Bei einem solchen Lehrtalent argwohnt man dann wohl, daß auch dessen Kunstwerke nur eine Art Gradus ad Parnassum seien, während wir doch vom Künstler vielmehr unmittelbar auf den Parnaß versetzt sein wollen. Dazu kommt, daß Clementi seinen europäischen Ruhm vielfach dem Schulgebrauch seiner Sonaten zu danken hat, obgleich eigentlich nur eine kleine Anzahl derselben bestimmt für diesen Zweck geschrieben und also vom Meister selbst außerhalb der

eigentlichen Kunstsphäre gestellt ist. Wie es uns schwer wird, Schillers Gedichte, die wir schon in der Schule auswendig gelernt, später wieder unbefangen als Kunstwerke zu genießen, so ergeht es uns auch mit Clementis (und Mozarts) Klaviersonaten. Weil wir an ihnen zunächst das Handwerk des Klavierspiels erlernten, so lugt uns fürs ganze Leben dieses Handwerk aus jedem Takte hervor; sie wurden uns abgedroschen, bevor wir ihre Originalität nur fassen konnten, und der frische Eindruck ihres vollen Kunstgehaltes bleibt uns für immer verloren. Dawider hilft nur ein gründliches historisches und ästhetisches Studium des Gesamtautors; indem wir uns des ganzen Künstlers erfreuen, werden wir dann auch des Einzelnen wieder froh, dessen Genuß uns die Schule verdorben hatte.

Uebrigens ist gerade Clementis Hauptschulwerk, der Gradus ad Parnassum, ein glänzendes Zeugnis, wie tief sich in unserem Meister der Künstler mit dem Lehrer verband, denn aus gar manchem Schulstück ist hier ein echtes Kunstwerk geworden.

Ein Künstler zudem, der trotz allem Wechsel des Geschmackes durch mehrere Menschenalter Schulautor bleibt, muß eben darum mehr als ein bloßer Schulautor sein; er mag sich trösten mit Homer und Sophokles; denn die ewigen Schulautoren durch Jahrtausende sind zugleich die reinsten Klassiker gewesen.

Allein zugegeben, daß Clementis Sonaten in der That echte Kunstwerke sind, die man nur um ihrer äußeren Vorzüge willen in der Schulstube eingebürgert hat, — ist denn in dem großen Lehrer des Klavier-

spiels nicht doch inwendig der Schulmeister so mächtig gewesen, daß er wider Willen gelehrt und lehrhaft, d. h. unkünstlerisch setzen mußte? Nicht umsonst verspüren Belletristen und Gelehrte wie aus Instinkt eine Naturfeindschaft gegen einander. Wer einmal ein Lehrbuch geschrieben, der ist zum künstlerisch gestaltenden Schriftsteller verdorben, wie viel mehr ein Musiker, der Schulbücher und Kompendien schreibt, zum Tondichter! Nun räume ich gern ein, daß ein Clementi durch den Schulmeister sich fürs Opernschreiben hätte verderben können, aber gewiß nicht für die Sonate. Denn diese heischt die wohlaufgebaute, volle dialektische Entwicklung des musikalischen Gedankens, Ueberblick und scharfes Augenmaß bei der Anlage, Ruhe und Plastik des Stils, Studium in der Durchführung. Ihre Idee beruht darin, eine Stimmung im bildsamsten Thema auszusprechen, dieses aber durch alle Wechsel und Kämpfe des melodischen und harmonischen Gegensatzes und der Parallele siegreich hindurchzuführen, daß uns sein Grundgedanke zuletzt als nach allen Seiten bewährt und entwickelt, als *musikalisch bewiesen* feststeht. Kraft dieser Dialektik der thematischen Durchführung ist die Sonatenform, trotz allem Reichtum und aller Freiheit, welche sie vor dem rein kontrapunktischen Satze voraus hat, die zumeist philosophische Form: der Sieg der musikalischen Logik wird in ihr zum freien Spiel und zum Genuß. Darum ist sie aber auch unklaren Köpfen und allen jenen, die bloß träumen und gaukeln wollen, so verdrießlich; den denkenden Kunstfreund aber erquickt sie. Man begreift

nun auch, wie die Sonate den Schulmeister keineswegs ganz ausschließt; ja sie fordert ihn; nur soll man ihn nicht als solchen merken, der Schulmeister soll ein Künstler sein.

Clementi aber war viel zu sehr ein von dem glücklichen Schönheitssinne seiner Heimat getragener Italiener, als daß er jemals mit toter Gelahrtheit hätte prunken können. Die geistvolle, durchdachte Grazie war sein köstlichster Besitz. Er barg den Schulmeister zwar in sich, aber in der Anmut seines Gesanges überwand er ihn. Bei fortgesetztem Studium entdeckt man hundert verhüllte kontrapunktische Feinheiten in seinen Werken und freut sich, wie liebenswürdig der Mann seine eigene Weisheit zu verbergen wußte. Darum gewinnen diese Sonaten und erscheinen inhaltreicher und lieblicher bei andauernder Bekanntschaft. Clementi hat unendlich mehr an seinen Sonaten gefeilt, ausgeziert und zugespitzt als Haydn; erregte seiner Zeit Aufsehen durch die Sorgfalt, womit er jede kleine Schattierung des Vortrags unter seinen Noten bezeichnete, während Haydn oft kaum ein Forte oder Piano schrieb; Clementi bedurfte in der That dieser Feinheiten, Haydn nicht. Clementi wirkt überhaupt nur allmählich; man muß ihn mit seinen Fingern angreifen, mit seinem Ohre hören; er gibt keine überwältigende Schöpfung. Dennoch ist er kein Mann der „zierlichen" Manier, und als sein Eigenstes galten stets seine hochpathetischen, feurigen und doch so fleißig ausgefeilten Adagios. In alle dem unterscheiden sich dann seine Sonaten ganz bestimmt

von den Haydnschen und Mozartschen, welche durch die unmittelbare Naturfrische der Empfindung sofort zünden, und von den Beethovenschen, bei denen uns die Macht der aus jeder Note sprühenden gewaltigen Persönlichkeit gefangen nimmt, noch ehe wir Besinnung gewinnen, das einzelne zu zergliedern und auszukosten. Hiermit ist zugleich der Abstand zwischen diesen drei Heroen und Clementi ausgesprochen: es ist der Abstand zwischen Genie und Talent.

Clementis kunstgeschichtliche Größe wurzelt übrigens anerkanntermaßen gerade darin, daß er im Verein mit jenen großen Meistern die Sonate frei machen half von der engen Scholastik der Bachschen und altitalienischen Schule und mitstritt für das Recht der klassischen Sonate: die ganze Fülle der harmonischen, rhythmischen und melodischen Kunstmittel zur wärmsten und heitersten Belebung der Dialektik des Sonatensatzes zu benützen. Dies hätte ein reiner Schulmeister niemals gethan; ein solcher tritt überhaupt nicht als schöpferischer Reformator auf, sondern ist allezeit stabil und reaktionär, höchstens ein kritischer Reiniger.

Ein weit bedenklicheres Vorurteil als des Schulmeisters konnte Clementi dadurch gegen seine Sonaten erwecken, daß er Virtuose von Profession war und daß seine äußere Geltung als Tonsetzer aus dem Ruhm des Virtuosen hervorgewachsen ist. In unserer Zeit geht bekanntlich leichter ein Kamel durch ein Nadelöhr, als daß jemand, der mit der Virtuosität anfängt, nachträglich jemals ein echter schöpferischer Tondichter würde. Es ist der Fluch des modernen Virtuosen,

daß er nicht in die Schranke und Vertiefung, sondern in das Uebermaß und Außenwerk der Form den Schwerpunkt seiner Leistungen legen muß, und diesen Fluch, der zugleich das ganze Kunstideal verzerrt, wird keiner wieder los. Auch in der älteren Musikgeschichte sind die bedeutenderen Meister leicht an den Fingern herzuzählen, die als Virtuosen von Profession begonnen haben.

Clementi war wirklich ein solcher Virtuose; seine vielen Kunstreisen zielten vorwiegend auf die Entfaltung seiner Virtuosität; weit früher war sein Ruf als Virtuose denn als Komponist gegründet, und lange suchte man die Spitze seines historischen Wirkens darin, daß er eine neue Epoche des Klavierspiels geschaffen habe. Auch seine berühmten Schüler waren fast alle viel mehr Schüler des Virtuosen als des Komponisten Clementi. Sein Schüler Klengel hing ihm, dem Virtuosen, so aufopfernd ergeben an, daß er eine Zeit lang auf die Reisen mitging, um die Sonaten ganz im Sinn des Meisters unter dessen Augen und für denselben vorzutragen, wobei er sich so tief in dessen Geist und Handgriffe einlebte, daß Clementi zuletzt behauptete: Klengel spiele manchmal den Clementi besser als er selber. Aehnlich war die Schülerschaft des Virtuosen John Field zugleich ein persönlicher Freundschaftsbund. Solche Freunde und Jünger hatte aber der Tonsetzer Clementi nicht. Kurz, unser Meister teilte sich so gründlich wie nur einer in die widerstrebende Doppelnatur eines Virtuosen und Komponisten. Er lief sogar anfangs ernstliche Gefahr, den in ihm

schlummernden Tondichter durch den Virtuosen zu verderben. Mozarts harter Ausspruch bei seinem Wettkampf mit Clementi (1781), daß sein Gegner „ein bloßer Mechanikus" sei, war ein berechtigter; er traf mahnend den Virtuosen Clementi, nicht den Komponisten.

Dieser ward gerettet und behütet vor dem Fluch des Virtuosen — durch die Sonate. Er ward der Meister der Sonate, aber auch nur durch den Segen der Sonate konnte er überhaupt ein großer schöpferischer Meister werden. Die überlieferte strenge Architektonik dieser Kunstform zügelte ihn. Hätte er überwiegend freie Virtuosenstücke, Phantasien und Tongemälde gesetzt, er wäre im Fett seiner Virtuosität erstickt wie andere. Die keusche Form der älteren Sonate aber zwang ihn, seine Lust am Formenspiel viel mehr zu vertiefen als zu veräußerlichen, und so wurden diese Sonaten zwar figurengeschmückter und kontrapunktisch kunstreicher als die Haydnschen und Mozartschen, aber sie blieben doch echte Sonaten eines geistvollen, nicht eines ausschweifenden Virtuosen, der uns wohl manchmal gern eine feine Andeutung gibt, wie keck er mit den Formen umzuspringen wisse, aber niemals das bloße Auskramen technischer Fertigkeit zum Zweck einer einzigen Sonate gemacht hat.

So konnte es geschehen in der klassischen Zeit, wo das Vorbild unsterblicher Meister seine Weihe ausgoß auch über die Talente zweiten Rangs, ja selbst über die göttlichen Philister und über die bloßen Nachahmer und Handlanger. Ich glaube, es ist überhaupt

ein ausschließendes Wahrzeichen der klassischen Periode in jeder Kunst, daß in dieser kurzen Frist des reinsten Kunstideals selbst die Virtuosen maßvoll bleiben.

Als Clementi zu altern begann, und darum naturgemäß breiter und reflektierter wurde, schrieb er dennoch keine Virtuosensonaten, sondern suchte seine Klavierwerke vielmehr nach Beethovenscher Weise in der Richtung des Symphonie- und Quartettstils zu erweitern. Darum blieben seine Werke aber auch frisch bis auf unsere Tage, und wir zählen ihn zu den Klassikern des Klaviers, während Virtuosenwerke niemals ihre unmittelbare Gegenwart überdauern.

Wie Clementis ganzes Leben ein planvolles und gesammeltes gewesen, so sollte es auch mit großen Aufgaben abschließen, in denen sich seine ganze bisherige Thätigkeit noch einmal in rechter Fülle zusammenfaßte. Der Lehrer, der zugleich Künstler gewesen, gab uns als seine letzte bedeutende That den Gradus ad Parnassum; der Virtuose, der zugleich schöpferischer Meister, die glänzenden drei großen Sonaten als fünfzigstes Werk; der „Meister der Sonate" schlechtweg aber erlebte die unter den Musikern so seltene Gunst, seine Klavierwerke als Gesamtausgabe (bei Breitkopf und Härtel) erscheinen zu sehen. Er trug sich außerdem mit dem Gedanken, in sechs großen Symphonien sein eigentliches Schlußwerk zu schreiben. Die Sonate hatte ihn zu der Erkenntnis geführt, daß in der Symphonie die edelste Frucht aller instrumentalen Kunst reife, darum wollte er in jenen sechs Symphonien zu guter Letzt noch die ganze Fülle seiner Kunst

und seines Talentes sammeln. Allein er sollte der „Meister der Sonate" bleiben, groß in eben dieser Beschränkung. Von den sechs Symphonien sind, wie es scheint, nur drei vollendet und mit Ehren hie und da aufgeführt worden; doch sie vermochten nicht durchzuschlagen. Die Sonaten allein blieben stehen.

Clementis Stellung im Kreise der großen Sonatenkomponisten läßt sich nach all dem Vorgesagten in wenigen Worten zusammenfassen. Er ist der Mann der geistvollen Grazie, der sinnigen Reflexion, der feinen, fleißigen, durchsichtigen Arbeit, deutschen Kunstzielen nachstrebend, ohne gelegentlich italienische Mittel zu verschmähen, ein Gelehrter, der in liebenswürdiger Weise sein Licht verhüllt, damit es um so freundlicher leuchte, ein Virtuose, dessen größte Virtuosität darin ruht, daß er nicht alles will, was er kann. Er schrieb die zierlichsten, dialektisch feinsten und sonatenhaftesten Sonaten mit dem Geist eines großen Talents, nicht mit der Naturgewalt des großen Genies jener drei anderen Meister, welche im Verein mit ihm die deutsche Sonate zu so hoher und vielseitiger Vollendung führten.

Die Zeitgenossen erschöpften die Würdigung Clementis als eines Klavierspielers, die unmittelbar Nachlebenden als eines Klavierlehrers; unserem Geschlecht steht der Meister in seiner historischen Objektivität und mehr als jenen im Gesamtbild seines Wirkens gegenüber, darum ist es an uns, ihn als Klavierkomponisten, als den „Meister der Sonate" gründlicher zu würdigen und fröhlich zu genießen. Dann wird er uns auch in höherem und neuem Sinne ein Schulautor werden,

nämlich nicht für den Fingersatz, sondern für jene ästhetisch-musikalische Erziehung, deren die ausgewachsenen Künstler und Kunstfreunde weit dringender bedürfen als die Jünger, welche mit Clementis Uebungssonaten und dem Gradus ad Parnassum unter dem Arm zur Schule gehen.

II.

K. M. von Weber als Klavierkomponist.

(1858.)

Der Künstler schreibt seine Lebensgeschichte selber in seinen Kunstwerken, freilich nicht jenes curriculum vitae, welches man im Ministerium zu den Personalakten legt, sondern die Geschichte seines inneren Lebens. Aber auch Monographien zur Zeitgeschichte malt der Maler und setzt der Musiker in Noten. Und diese Geheimschrift der Kunst zu lesen ist für den Kulturforscher ebenso wichtig wie die Entzifferung diplomatischer Zeichenschriften des Archivs für den politischen Geschichtschreiber.

Ja bei fruchtbaren und epochemachenden Meistern bedarf es nicht einmal ihrer gesamten Werke; schon einzelne Gruppen derselben zeichnen oft für sich allein ein reiches Charakterbild der Gesittung ihrer Zeit. Und selbst Werke, die dem Tag angehören, Modestücke, manierierte Gebilde aus Perioden des Verfalls und des Uebergangs sind oft als helle Spiegel der

Vergangenheit ebenso unschätzbare Urkunden wie die Meisterstücke der reinsten klassischen Genien.

Ich schlage die zwei Bände der unlängst erschienenen ersten Gesamtausgabe von Webers Klavierwerken (Wolfenbüttel bei Holle) vor dem Leser auf, um ihm ein nicht bloß musikalisches Sittenbild aus den Noten zu entziffern. Es sind Tonwerke, die man über den Opern Webers fast vergessen hat; aber obgleich künstlerisch weit unbedeutender als jene, malen sie doch — oder gerade darum? — den modernen Geist in unserer Kunst in weit grellerem Bilde.

Haydns, Mozarts und Beethovens Sonaten muß man alle kennen, Clementis Sonaten soll man mit Auswahl studieren, von Webers Klavierwerken mag man einzelne spielen. Weber hat Epoche gemacht in der instrumentalen Technik, aber nicht in der instrumentalen Kunst; er hat auf dem Klavier experimentiert wie kein anderer und ist schon darum kein Klassiker des Klaviers; denn nicht wer bloß sucht, sondern wer auch feststeht, abschließt und vollendet, ist überhaupt ein Klassiker. Darum ist das Vorurteil, als müsse einer erst sterben, um ein rechtschaffener Klassiker zu werden, nicht so ganz sinnlos: erst wenn unser Leben beschlossen ist, erkennt die Welt, ob auch unser Wirken ein in sich beschlossenes, ein klassisches gewesen. Weber, der Klavierkomponist, wird aber niemals tot genug sein, um ein Klassiker zu werden; es gärt und braust in seinen Klaviersätzen wie in jungem Wein, und dieser Wein, der sich in der glühenden Seele des Meisters nicht vergoren hat, wird sich auch auf dem Lager nicht

vergären. Junger Wein ist nicht klassisch; wo man ihn mäßig schlürft, begeistert er, wo man aber volle Züge nimmt, da treibt er uns den Geist aus. Weber kann man nicht alle Tage spielen, nicht einen ganzen Band seiner Klaviersätze in einem Zuge; dagegen geschah es wohl, daß wir Haydnsche Quartette in einem Zuge und immer neuer Begeisterung die ganze Nacht hindurch geigten, bis uns früh die Morgensonne von den Pulten trieb. Denn man kann sich sehr lange anregen lassen, aber nur sehr kurz aufregen. So erging es auch im Laufe der Zeit mit Webers Instrumentalwerken: sie kamen und gingen als Zug- und Strichvögel des Konzertzettels, während seine Opern durch alle Wechsel des Geschmacks standhielten.

Aber wäre auch Weber kein Klassiker des Instrumentalsatzes, so ist er doch hier wie überall ein Mann der glänzendsten und eigensten Charakteristik, und in seinen Klavierwerken wirkt er ebenso entschieden und bewußt als Charakterzeichner, wie er selber unabsichtlich in ihnen als Charakterbild erscheint.

Geschrieben wurden Webers Klavierstücke im ersten und zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, gespielt wohl allgemeiner im dritten und vierten, ihre glänzendste Konzertwirkung sollen sie durch Franz Liszt im fünften gewonnen haben, und die erste Gesamtausgabe erschien im sechsten Jahrzehnt. Denn Kunstwerke müssen nicht bloß im Geiste des Autors ausreifen, sondern auch im Geiste des Publikums. Darum ist es ganz natürlich, daß die meisten großen Meister erst nach ihrem Tode allgemein anerkannt werden;

wer schon im Leben gleich nach vollen Würden geschätzt wird, der wird nach dem Tode in der Regel mit Recht vergessen.

Es ist die Maienzeit der romantischen Schule, die in Webers Klavierwerken keck und lustig aufblüht. Schon die Gattungen der Tonstücke verkünden den Bruch mit dem alten Klassizismus. Die Sonate herrscht nicht mehr in diesen Notenheften; die echte Kammersonate kommt gar nicht vor, sie ist der Konzertsonate gewichen. In den drei letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts und den ersten des neunzehnten war das Publikum dergestalt mit Werken der stets gleichgebauten Sonatenform, mit Sonaten, Trios, Quartetten, Symphonien überschüttet worden, daß heute noch manche Kenner meinen, wir thäten klug, gar keine neuen Instrumentalwerke mehr zu setzen, sondern eine Pause zu machen und zu verschnaufen, damit wir vorerst einmal die ungemessenen Schätze der klassischen Periode vollauf übersehen, ruhig genießen und würdigen könnten. Allein wer nicht frisch bleibt im Schaffen, der vertrocknet auch im Genießen. Gewiß ist aber, daß in jener merkwürdigen Zeit des Guten mehr gegeben wurde, als das Publikum augenblicklich aufnehmen konnte. Es kam eine Uebersättigung, und viele meinten zuletzt, Langweiligeres als eine Sonate könne man nur noch spielen, wenn man zwei Sonaten spiele.

Kein Wunder, daß die aufstrebende frische Jugend nach neuen Formen rang. Der ganze Katalog der Weberschen Instrumentalwerke ist eine Urkunde dieses

Ringens und Suchens. Wir finden da Tänze, Romanzen, Potpourris, Capriccios und gar einen Momento capriccioso, Serenaden, Phantasien, Rondos, vereinzelte „Piecen", denen nur die modernen Ueberschriften fehlen, um sie zu sogenannten „Charakterstücken", Liedern ohne Worte u. dgl. zu stempeln. Als eine Phantasie Webers erscheint bekanntlich dessen nachgelassenes Werk: „Les adieux" und bietet schon in der Form zu lehrreichem Vergleiche Anlaß. Bach, Haydn und Beethoven haben gleichfalls die Stimmung des Scheidens in Instrumentalsätzen zu malen versucht. Bei Beethoven wird eine Sonate daraus, die im Jubel des Wiedersehens abschließt, bei Haydn eine Symphonie, die im humoristischen Spiele verklingt. Bach dagegen hat ein Capriccio und Weber eine Phantasie. Die nachklassische Zeit reicht also hier der vorklassischen in der freieren Form die Hand. Allein Weber hat nur ein allgemeines dramatisches Stimmungsbild entworfen, Bach eine symbolisierende Programmmusik; Weber moduliert eine Scene, Bach kontrapunktiert ein Tongemälde. Aber Weber stand doch noch so nahe der klassischen Periode, die überall Grenzen, Mittel und Aufgabe der Kunst aufs strengste abgewogen, daß er gleich Haydn und Beethoven nur die allgemeinste Stimmung instrumental rein und voll ausdrücken zu können glaubte, während Bach, zu dessen Zeit allegorisierende Zopfkomponisten den abenteuerlichsten Unfug mit instrumentaler Begriffs- und Gedankenmalerei trieben, noch eine „Vorstellung der unterschiedenen Casuum, die dem Abreisenden in der Fremde könnten vorfallen", in einem

vierstimmigen Fugato versinnbilden will. Wir bewundern dann die Kunst seines Tongebildes und lächeln über die Zumutung ihres angeblichen Gedankeninhaltes. Wenn aber unsere Zeit, die inzwischen Mosem und die Propheten gehabt, neuerdings in gleichem Mißverstand über die Grenzen der Kunstmittel zurückfällt, dann ist wahrlich nicht mehr ein Lächeln gerecht, sondern die Entrüstung.

Die Sonate also bildet keineswegs den bewegenden Mittelpunkt von Webers Klavierwerken. Allein auch keine andere Form bestimmt und herrscht bei ihm; soviel er für das Klavier gesetzt, gibt er doch nur eine Reihe vereinzelter Versuche. Nur ein geheimes Band verknüpft dieselben: das Ringen nach Neuheit und dramatischer Kraft des Ausdruckes und der Kunstmittel. Alles Komponieren war bei Weber eine Vorschule zur Oper. Ihm war es ein Dogma, daß jeder Tondichter, auch der Instrumentalmeister von der Gesangkomposition ausgehen müsse, „*als der Mutter des dramatischen Lebens in aller Musik*“. Er näherte sich der Oper auf den weitesten Umwegen; allein er ahnte von Anbeginn sein Ziel. Obgleich er als geborener Dramatiker schon in den Klavierstücken seines Knabenalters den Zug zum Pathos des Opernstiles verrät und schon Operetten schrieb zu einer Zeit, wo gewöhnliche Menschen noch den Cornelius Nepos übersetzen, so gehört doch die große Masse seiner Tonsätze bis zum dreißigsten Lebensjahre (1816) der Instrumentalmusik an; erst in dieser Zeit beginnen die Gesangwerke zu überwiegen, und erst in den letzten sechs Lebensjahren widmet sich Weber fast ausschließ-

lich seinem eigensten Berufe, der Oper. Schrittweise mußte er sich den Weg zur Bühne erkämpfen; in der napoleonischen Zeit ein Virtuos und Meister der Konzertmusik, in den volksbewegten Tagen der Befreiungskriege ein Sänger des volkstümlich deutschen Liedes, fand er durch dieses erst den Weg zur populärsten deutschen Oper unseres Jahrhunderts, zum Freischütz.

Eine solche Laufbahn gibt keine Ruhe zur echten Sonate, der reinsten, reichsten, aber auch maßvollsten, architektonisch strengsten Form der Instrumentalmusik. Mit der potenzierten Sonate, der Symphonie und dem Streichquartett wollte es Weber noch viel weniger flecken. Obgleich er in der Ouverture zur Euryanthe und anderswo stolze Symphoniestudien niedergelegt hat, so versuchte er's doch nur vorübergehend und ohne dauernden Erfolg mit der ganzen Symphonie. Noch ferner lag ihm die gemessene Plastik des Streichquartetts. Er schrieb zwar Quartette und Quintette für Klavier und Klarinette 2c., allein der Accent liegt hier mehr auf dem Klavier und der Klarinette als auf dem Quartett. Viele Quartette zu schreiben, oder gar lauter Quartette, erschien Weber selbst bei anderen bedenklich. Er warnte Fesca vor dem steten Quartettschreiben, weil es zu Miniaturmalerei und stehender Manier führe.

Man halte diese Dinge nicht für unbedeutend, sie verkünden eine Revolution in der Kunstgeschichte, die Revolution der romantischen Schule. In der Litteratur machten es zur selben Zeit die Romantiker ebenso mit ihrem unstäten Tasten nach neuen Formen, und

überhaupt haben Musik und Poesie niemals so genau gleichen Schritt gehalten als in dieser Periode.

Weber schrieb nur Klaviersonaten für Kinder und Virtuosen; die echte Kammersonate, wie sie durch Haydn, Mozart, Beethoven und Clementi klassisch wurde, ist für Musiker, Kenner und Leute von gereifter ästhetischer Bildung. Dieser Kammersonate alten Stiles setzte man zu Webers Zeit ausdrücklich die „Große Sonate", das „Große Quartett" 2c. gegenüber, wobei man sich also schon im Titel verwahrte gegen die frühere knappe Form. Ich nenne aber Webers vier große Sonaten: Virtuosensonaten, Konzertsonaten, weil in ihnen das Instrument und seine Effekte Idee und Form beherrschen; Beethoven hat manche technisch noch schwierigere „große Sonate" geschrieben und doch keine einzige Virtuosensonate; denn die kühnsten Effekte des Instrumentes sind bei ihm immer Mittel, nicht Zweck, sie bleiben dienstbar der Idee und Form, dem Satze. Hierin wurzelt überhaupt der Unterschied zwischen Kammermusik und Virtuosenmusik.

Die Kammermusik des achtzehnten Jahrhunderts war aus der fürstlichen Kammer hervorgegangen, und der Tondichter oft nichts weiter als ein Kammerdiener gewesen, der für den Fürsten und seine Kammerherren Musik setzte. Oder vielmehr er setzte Musik für sich und spielte sie seinem fürstlichen Gönner, der vielleicht selber mitspielte und sang und selten das Richteramt eines Publikums üben wollte. Der Künstler ging zwar in der Livree seines Herrn, aber der Geschmack des

Herrn ging in der Livree des Künstlers. Wie tragisch klingt es uns doch jetzt, wenn die Allgemeine Musikzeitung vom 20. März 1816 über einen der letzten bedeutenderen Meister des echten alten Quartettsatzes berichtet: „Der rühmlichst bekannte Komponist Franz Krommer hat für Ruhe seiner alten Tage gesorgt. Er ist schon im vorigen Jahre *als k. k. Thürhüter* seinem Monarchen nach Paris gefolgt und dort von den Meistern des Konservatoriums mit Ehren empfangen worden. Es ist zu erwarten, daß er auch in seinen jetzigen Verhältnissen seine alten Freunde nicht gänzlich vergessen und sie mitunter mit den Früchten seiner heiteren Muse erfreuen werde!"

Mit der äußeren Dienstbarkeit verlor später die Kammermusik ihre innere Freiheit. Zu Webers Zeit begannen die Kammermusiker für das große Publikum zu setzen und mußten darüber sich selbst aufgeben. Es war zugleich ein Umschwung in der sozialen Stellung der Tonsetzer, welcher sich mit dem Bruch der echten Kammermusik ankündigte, und Weber ist in diesen wie in hundert anderen Stücken der entschiedenste Prophet modernen Wesens. Beethoven war gewiß ein trotziger, eigenherrischer, nach Freiheit dürstender Geist; dennoch durfte er Gunst und Geld reicher und vornehmer Leute nicht verschmähen, um sich wenigstens die innere Freiheit des Schaffens zu wahren und seine großen, damals nur wenigen verständlichen Sonaten und Quartette ganz so zu setzen, wie er es wollte. Darum gehören seine Dedikationen der Kunstgeschichte, und man sollte sie bei neuen Ausgaben nicht weglassen.

Denn sie reden von der inneren Freiheit, welche der alte Kammermusiker durch ein äußeres Patronat nicht zu teuer erkaufte, und wer sie recht zu lesen weiß, dem erzählen sie, daß andererseits die echte Kammermusik ersterben mußte, als sie dem Geschmack des großen Haufens dienstbar zu werden begann.

Weber hielt sich viel mehr als Beethoven an die Masse; sein edler, im schönsten Sinne adeliger Geist suchte dieselbe zu sich heraufzuziehen, aber echte Kammermusik konnte er nun doch nicht mehr schreiben. Als zwei neue Mächte des musikalischen Volkslebens waren Konzert und Oper despotisch in den Vordergrund getreten. Das steht selbst in Webers Sonaten geschrieben. Seine vierhändigen Sonatinen sind überwiegend auf lied- und tanzartige und auf opernhafte Motive gegründet; seine großen Sonaten zielen auf den Effekt des Virtuosen im Konzert und Salon. Die Kammermusik mußte eine Weile schlafen, und erst Mendelssohn versuchte sie wiederzuerwecken. Aber weil die soziale Existenz des Musikers eine andere geworden, konnte auch er keine Kammermusik im alten Sinne mehr setzen. Er schrieb Lieder und Klavierstücke für das „Haus", Sonaten und Quartette für die vornehme Kammer der Kenner; Schumann und andere folgten ihm auf diesem Wege. Zugleich erwachte ein neues Verständnis, neue Liebe für die alte Kammermusik, eine Liebe, die seitdem von Jahr zu Jahr mächtig gewachsen ist und von den Neuromantikern ein Schwindel des Klassizismus genannt, gehaßt, gefürchtet und befehdet wird und dennoch wächst. Darum ist es jetzt

gar schwer, gerecht zu sein gegen Weber als Instrumentalkomponisten; denn er steht mitten im Streite der Parteien schon darum, weil er der erste größere Meister gewesen, der es verschmähte, eine echte Sonate zu schreiben. Es gibt in diesem Sinne keine schärferen Gegner Webers als unter den Alten Haydn, den Begründer der klassischen Kammermusik, und unter den Modernen Mendelssohn, den Erneuerer derselben, und die persönliche Abneigung Webers gegen Beethoven, der zur selben Zeit die echte Kammermusik vollendete und abschloß, wo Weber sie mit Macht beiseite schieben half, quoll schon darum aus einem tiefblickenden Instinkt.

Weber war nicht bloß Musiker, er war zugleich Aesthetiker, Kritiker, Schriftsteller, er war Künstler im weiteren modernen Sinne. Auch hier ist er ein neuer Mann. Das achtzehnte Jahrhundert besaß zwar auch manchen schreibenden Musiker und manchen musizierenden Schriftsteller, allein keinen schöpferischen und epochemachenden Tondichter, der gleich Weber sein eigener Scholiast gewesen und mit der kritischen Feder die Bahnen vor- und nachgezeichnet hätte, auf welchen sein Gesang vordrang. Die Rolle des bewußten Agitators war Weber angeboren und anerzogen. Schon als Knabe dürstete er nach Neuem. Als er im fünfzehnten Lebensjahre die Oper „Peter Schmoll" komponierte, hatte ihn ein Zeitungsartikel angeregt, in dem Werke zugleich den Versuch einer ganz neuen Art

von Instrumentation auszuarbeiten. Frühreife Musiker hatte es auch vordem genug gegeben, aber wohl kein so frühes und absichtliches Original. Die Freude an neuen Verkettungen der Instrumente blieb ihm seit dem „Peter Schmoll" getreu durchs ganze Leben und verführte ihn, in hundert dem Tage gehörenden Versuchen seinen Scharfsinn zu erproben, oft auch zu verschwenden. So entstanden jene meist vergessenen Konzerte und Konzertinos für alle möglichen Instrumente, für Fagott, Horn, Klarinette, Klavier, Viola, seine Solos für Violoncell, Flöte, Harmonichord und gar ein Divertimento für Klavier und Guitarre! Mit dem Jahre 1814 versiegt diese abenteuerliche Schöpferlaune; der Meister kannte und beherrschte seine Mittel, er hatte seine Orchestervorstudien zur Oper vollendet und ging nun mit voller Kraft an diese Hauptaufgabe seines Lebens.

Auch beim Klavier sann er von Anbeginn auf neue Effekte des Instruments. Seine Variationen über zwei Voglersche Themen (Op. 5 und 6) stammen aus dem siebzehnten Lebensjahre; trotzdem wimmeln sie schon von damals neuen und seltsamen Modulationen, und das Streben, die Technik des Klaviers ins Glänzendere, Freiere, Großartigere auszudehnen, spricht fast aus jedem Takte. Es war die Zeit, wo man überhaupt den Fortschritt in der Tonkunst nach der anschwellenden Korpulenz der äußeren Technik zu messen begann und oft ganz komisch vorrechnete, wie dieser und jener Meister die Alten überflügle, weil er den Blasechor breiter angewandt, die Hornisten und

Klarinettisten reicher bedacht habe u. dgl. m. So rühmte man auch von Weber, daß er beim Klavier die schüchternen bequemen Terzengänge zu kühnen, fingerbrechenden Decimen gesteigert und solchergestalt dem Klaviersatz die Tenorstimme gegeben, das obligate Violoncell in das Orchester der zehn Finger eingeführt habe, und sah einen wahren Akt der Befreiung darin, daß er die streng folgerechte, das feine Ohr entzückende Stimmführung so oft dem das gröbere Ohr berauschenden Vollgriffe opferte.

Weber begründete eine neue Art von Klavierauszügen, indem er seine Opern selbst hierzu bearbeitete. Sonst hatte man auf dem Klavier nur die allgemeinen Umrisse des Orchestersatzes wiederzugeben versucht, unbequeme Mittelstimmen ohne Umstände weggelassen, die Geigenfiguren in Klavierfiguren verwandelt. Der alte Klavierauszug war ein Kartonstich, Weber versuchte das Original im vollen Farbenstiche nachzubilden. Er ließ das Klavier Orchester spielen, gewann dadurch freilich manch neuen und glänzenden Effekt, rief aber auch bei den Nachahmern eine volle Verwilderung der Klaviertechnik hervor, von der wir erst in neuerer Zeit wieder frei geworden sind. Es überwucherte nun jenes willkürliche Häufen und Abbrechen der Stimmführung im Klaviersatze, welches der alte Sebastian Bach noch „Mantschen" (Sudeln) genannt hat. Und man kann in unseren Tagen sogar so kühn sein, zu bezweifeln, ob die erkünstelte Nachbildung von allerlei Orchestereffekten auf dem Klavier überhaupt von sonderlichem Nutzen gewesen, und ob die bloße Kartonzeichnung,

die bloßen Umrisse des Klavierauszuges nicht künstlerisch echter, wahrer und zweckmäßiger seien. Je mehr wir uns an einfache und strenge Musik wieder gewöhnen, um so dilettantischer erscheint uns der Versuch, die Farbentöne des Orchesters, statt der bloßen Grundlinien des Satzes, auf dem Klaviere wiederzugeben. Jedenfalls aber gehört der Webersche Klavierauszug der Geschichte, und schon um deswillen geziemt es sich, daß man die eigene Bearbeitung jener Ouverturen in eine Gesamtausgabe der Klavierwerke aufnehme.

Alle diese Neigungen Webers gehen Hand in Hand mit seinem Berufe eines bewußten, grundsätzlichen Neuerers, mit seinem Doppelberufe des Kritikers und Künstlers, der ihm, wie gesagt, angeboren und anerzogen war.

Weber stammte aus einer gebildeten Familie und genoß, ungleich den meisten älteren Musikern, einen vielseitigen Jugendunterricht. Er kam nicht auf dem Wege der reinen Zunftschule zur Kunst. Darum ward es ihm auch unmöglich, gleich manchen seiner Zeitgenossen sich einsam einzuspinnen in die überlieferte alte Sonatenform, obgleich die Welt eine andere geworden. Darin hatte er recht und doch auch wieder unrecht, und dieser Widerspruch geht wie ein tragisches Schicksal durch sein Ringen und Suchen in der instrumentalen Kunst, wo sich ihm Sieg und Niederlage in stetem Wechsel durcheinander flicht. Allein man muß einen großen Künstler nicht bloß mit dem absoluten Maße der Kunst messen: es ist kein Unglück, wenn

Weber nicht zu klassischem Abschluß seiner Klaviermusik kam wie Mozart und Beethoven; indem er diesen Ruhm dahingab, ward er der erste große Musiker, welcher nicht vom naiven Schaffen ausging, sondern von verständig sinnender Erkenntnis, der, getragen von allgemeiner Bildung, die Tonkunst erst recht in den Zauberkreis dieser allgemeinen Bildung hineinführte, der sie verknüpfte mit der Poesie und Litteratur, ja mit dem öffentlichen Leben seiner Zeit, wie vor ihm kein anderer, und hiermit die ganze Genossenschaft der Tonsetzer zugleich um eine soziale Stufe höher hob. Was die Kunst verlor, das hat die gesamte Kultur gewonnen. Wir dürfen beklagen, daß wir nicht mehr so naiv malen können, wie Raffael, aber wir dürfen auch Gott danken, daß wir nicht mehr so naiv malen können.

Weber fand einen mächtigen Förderer seines zwiespältigen Wesens in dem Abt Vogler, den er als Lehrer so hoch achtete. Dieser bücherschreibende, systemspinnende, instrumentenerfindende, natur- und charaktermalende, originalitätssüchtige Mann, den man den ersten systematischen Musiker genannt hat, war ein moderner Geist, der aber zum Unglück noch die Perücke des achtzehnten Jahrhunderts auf dem Kopfe trug. Er war zu früh und zu spät gekommen. Seine Verehrer klagten und klagen, daß man seine Werke nicht kenne; dies rührt aber daher, weil es sogenannte „interessante" Werke sind, Werke voll individueller Feinheit und Originalität, die aber im ganzen nicht packen und zünden, weil sie mehr ersonnen als geschaffen wurden. Dieses

„Interessante" ist auch wieder ein moderner Zug, den viele Webersche Klaviersätze mit den Kompositionen seines Lehrers teilen. Das Wort „interessant" zeichnet jenen fatalen Achtungserfolg, mit welchem man heutzutage die gediegensten Versuche fast aller jungen Talente totschlägt. Die naiven alten Musiker schrieben gut oder schlecht, nicht interessant. Wie in der Musik, so kam auch in der Litteratur mit der romantischen Schule der gleiche Fluch des „Interessanten", und es entstand jene Flut von Büchern, die von den Litteraten gepriesen, aber sonst von niemanden gekauft und gelesen werden, eine Litteratur für Litteraten und eine Musik für Musiker, vortreffliche Artikel für Verleger, welche mit Anstand den Hals brechen wollen.

Vogler war ein Agitator, aber als wunderliches Original agitierte er nur für sich und in sich und für eine kleine Gemeinde; Weber dagegen als geniale, schöpferische Natur trug jenen Geist der Agitation zu allem Volke hinaus und gewann so die Erfolge, welche seinem Lehrer versagt waren. Derselbe Weber, welcher als Jüngling von sechzehn Jahren bereits ein eigenes System der Harmonie zu seinen neuen Modulationen sich zu erfinden suchte, der als junger Mann mit Freunden eine eigene Musikzeitung für seine Tendenzen gründen wollte, erfaßte andererseits mit sicherer Hand den nationalen Aufschwung der Befreiungskriege sofort als musikalischen Stoff im Lied und der Kantate und schrieb seine beste Oper klar und bewußt aus der Zeitstimmung heraus. Weber war ein Mann der Tendenz, aber seine Tendenz war nicht persön-

liche Grille, sie war der ganzen Geistesbewegung der Gegenwart abgelauscht. So versöhnt sich der Zwiespalt, daß er der erste moderne Doktrinär und doch der erste volkstümliche moderne Musiker gewesen ist, eine Doppelart, die auch der romantischen Poetenschule eignet; denn auch sie fing mit der Kritik an, während ihr im Schaffen „Gedanken" fast „zu fern" standen, und dichtete die gemütvollsten Volkslieder neben der barockſten Litteratenlitteratur.

Weber ist der Ahnherr der heutigen schriftstellernden Musiker. Schumann, Wagner, Berlioz, Liszt traten in seine Fußstapfen und suchten mit dem Buch und der Zeitung in der Hand die Bühne und das Konzert zu erobern. Alle diese Männer haben es reichlich empfunden, welch tonverstärkender Resonanzboden in unserer schulmeisterlichen Zeit bedrucktes Papier für Sang und Saitenspiel ist. Und die Litteraten zeigten sich viel weniger zunftneidisch, da die Musiker schrieben, als die Musiker sich zu zeigen pflegen, wenn Schriftsteller musizieren. Doch muß ich Weber selbst noch ausnehmen von diesem harten Wort. Zeuge dessen ist seine von allem Zunftneid freie Kritik über Amadäus Hoffmanns, des Schriftstellers, Musik zur Oper Undine. Dort stellt Weber unter anderem den tief wahren Satz auf: „Wer mit diesem Phantasieglutstrome und tiefem Gemüte so Mozarts Geist erfühlen konnte, wie es im ersten Teile der Phantasiestücke in Callots Manier in dem Aufsatze über Don Juan geschehen ist, der kann (auch in der Musik) nichts unbedingt Mittelmäßiges leisten, höchstens die Grenze

drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln."

Weber wollte, wie oben gesagt, sich schon mit sechzehn Jahren ein eigenes System zu seinen Harmonien erfinden. Wir lesen gegenwärtig ein Preisausschreiben der Zukunftsmusiker, laut dessen eine Schrift gekrönt werden soll, welche die Fortschritte Schumanns, Berlioz', Wagners, Liszts auf dem Gebiete der Harmonik in ihrer Berechtigung theoretisch nachweist. Das ist immer derselbe doktrinäre Zug der modernen Schule seit Weber: und wenn auch die Praxis erst sechzehn Jahre alt wäre, man macht doch gleich ein System dazu.

Bei einer Musterung der Ueberschriften der Weberschen Klavierstücke könnte man meinen, er habe hier neben anderem eine vergleichende Physiognomik der musikalischen Nationalitäten, eine Rundschau zur musikalischen Volkskunde geben wollen. Fast das ganze singende Europa ist mit einem Thema oder Motiv vertreten. Wir begegnen da italienischen, polnischen, masurischen, französischen, russischen, spanischen, chinesischen, englischen, türkischen, ungarischen und zigeunerischen Weisen, einer Sonate mit einem Allegro espagnolo und einem polnischen Rondo; Variationen über ein glattes akademisches Thema des Abtes Vogler führen den Romantiker doch zuletzt zu einer Mazurka. Weil

man das Neue zu Hause nicht mehr finden konnte ging man ins Ausland.

Bach hatte alle Tiefen der Kontrapunktik im Instrumentalsatz durchmessen, Haydn, Mozart und Beethoven alle Anmut, Plastik und Kraft der Melodie in ihrem maßvollen Verbande mit den Künsten des Kontrapunktes und des Modulationseffektes. So schien die Welt ausgeteilt. Aber die äußerlich bewegte Zeit nach der Revolution begehrte auch eine äußerlich bewegtere Musik. Was uns aber am unmittelbarsten an den Nerven rüttelt, das ist: kecke Modulation und schneidiger Rhythmus. Beide Elemente waren in den Sang- und Tanzweisen namentlich der slavischen und magyarischen Völker neu und reich vorhanden, eine höchst bauwürdige Erzader, auf welche auch Haydn und Beethoven bereits geschürft hatten. Weber baute sie aus. Er schloß dabei abermals einen Bund mit der romantischen Poesie. Schlegel, Rückert, Platen, der alte Goethe selbst waren damals zu fremden Völkern gegangen, um neue Formen und Gedanken der deutschen Dichtung heimzubringen, und hatten uns dadurch eine Zierlichkeit, Glätte, Sprach- und Versgewandtheit gewonnen, wie sie keine frühere Periode kannte. Derselbe Erfolg zeigte sich auch in der Musik; wie die Poeten namentlich bei den Orientalen ihren Vers zu unerhört neuem Formenspiele schmeidigten, so spitzten die Musiker bei den Magyaren und Slaven ihren Satz zu neuer, freier Rhythmik. Man war eine Weile so gefangen in diesem neuen Zauber, daß die ruhigen, flüssigen italienischen und deutschen Weisen der früheren

Periode dem musikalischen Ohre zahm, schläfrig und zopfig erschienen, ganz wie die einfachen Verse der klassischen Dichtung den romantischen und jungdeutschen Poeten.

Aber auch noch von anderer Seite kamen Weber hierbei die Sympathien der Zeit zu Hilfe. Man schwärmte für das Volkslied als solches. Auch hier waltete zwiefache Triebkraft. In der Poesie hatten historische und ästhetische Studien seit Herder zu einer neuen gereinigten Erkenntnis des Volksliedes geführt, und die mittelalterlichen Neigungen der Romantiker trieben zu immer allgemeinerer Lust an der altertümlich schlichten Volksweise. Allein nicht bloß die Litteraturgeschichte, auch das frische Leben der Gegenwart führte zum Volkslied; die Völker waren zu neuem Selbstbewußtsein aufgerüttelt worden, der Schlachtruf der Nationalität hatte das Feldgeschrei des Weltbürgertums verdrängt; im Ernst und Spiele huldigte man dem Volkstümlichen.

Dieses Doppelmotiv tritt nun zwar in der Musik nicht so klar hervor, doch finden sich wenigstens nach beiden Seiten andeutende Züge. Schon zum Widerpart gegen den alten akademischen Klassizismus huldigte man dem Volksliede, und es war den Leuten wohl dabei, als ob sie aus einem Saale tretend frische Luft schöpften. Der Pulsschlag der Zeit pulste im wiedererweckten Volksgesange nach, und insofern war auch Weber naiv in seinen Volksweisen. Allein er war auch wieder doktrinär, indem er die Motive zu denselben bei allen Völkern mit Fleiß zusammensuchte,

indem er sie nicht (wie Bach und Haydn) unbewußt verdeutschte, sondern mit gleichsam kulturgeschichtlicher Treue im vollen nationalen Kolorit wiedergab. In seiner zur Feier der Befreiungskämpfe gesetzten Kantate „Kampf und Sieg" malt Weber die streitenden Kriegsvölker durch die Melodien des österreichischen Grenadiermarsches, der englischen Königshymne, des preußischen Jägermarsches und französischer Märsche. Bedeutsam hat er in der Preciosa angemerkt, daß die Zigeunermotive echte und leibhafte Zigeunermusik seien, und in seiner Ouverture zur Turandot stellte er ein echtes importiertes chinesisches Lied an die Spitze, kopiert die Einfalt, die kindische Rhythmik und Harmonie der Chinesen mit absichtlichem Humor, wird dabei charakteristisch auf Kosten der Schönheit, kurzum er gibt in seinen Volksweisen kulturgeschichtliche Kostümstudien, wie sie vordem kein anderer Meister durchgeführt. Dies setzt unsere ganze moderne Schule, unsere ganze moderne Bildung voraus. Shakespeares Römer tragen britisches Gewand, denken und handeln aber, wie wenn sie die Toga trügen, die modern romantische Poesie dagegen gewandete jeden Bühnenhelden nach seiner Zeit und Landesart. Diese Kostümtreue ist ein echt moderner Zug, den wir nicht missen mögen, weil wir alle so gründlich schulgebildet sind, und der zum erstenmal nicht bloß in Webers Opern, sondern selbst in seinen Klavierstücken vollauf folgerecht auch musikalisch entwickelt ist.

Ohne Zweifel kam hierdurch neben einer größeren Stilgewandtheit zugleich eine Fülle von Ausländerei

in die moderne Musik, viel verderblicher wirkend und buntscheckiger anzuschauen, als die verarbeiteten, verdeutschten italienischen Einflüsse zu Händels und Mozarts Zeit. Auch hier kreuzen sich die Widersprüche in Webers Natur. Feiert man ihn nicht vor allen als den nationalen Meister, den Mann der deutschen Oper, des deutschen Liedes? Und dennoch schrieb der kosmopolitische Mozart deutscher als der nationale Weber. Man muß nur nicht den ganzen Mann nach einzelnen Werken beurteilen, man muß neben den echt deutschen Freischütz auch Webers Klaviersätze halten mit ihren genrehaft getreuen Sicilianos und Mazurkas und Polonaisen, mit ihren französischen Pointen der Koloratur und Modulation, mit ihrem vornehmen Hauch weltbürgerlicher Salonmusik. Auch hier bieten die poetischen Romantiker eine erläuternde Parallele. Sie schwärmten für ein Mittelalter, von dem sie glaubten, es sei ausgesucht deutsch gewesen, da es doch vielmehr abendländisch christlich war; denn erst die Reformation schied mit dem letzten und schärfsten Strich das national Deutsche; sie schrieben freilich die schönsten deutschen Lieder, geharnischte Sonette, patriotische Befreiungshymnen; aber sie dichteten daneben auch nicht bloß in spanischen, italienischen, orientalischen Formen, sondern mit Kunst und Absicht, mit Kostümtreue im spanischen, italienischen, orientalischen Geiste. Sind Schiller und Goethe mit ihrer verarbeiteten und verdeutschten Antike nicht doch im letzten Grunde deutscher gewesen als Schlegel und Arnim und Brentano, ja selbst Rückert und Platen? Nur bleibt der Unter-

schied, daß uns in der Poesie die Schar plumper Nachahmer nicht so tief in volle, geistlose Verwelschung hineinzog wie in der Musik. Weber behauptete als ein Gegner Rossinis das Recht der deutschen Kunst wider den letzten europäischen Sieg der italienischen und doch förderte er andererseits das Einbrechen fremden Geistes und fremder Form in die deutsche Kunst. Er schrieb mit derselben Feder Kritiken und vom wirklichen Genius gezeugte Kunstwerke, er war ein Mann der Doktrin und der Agitation und setzte wie ein alter Meister über seine Werke den Wahlspruch: „Wie Gott will!“ Die modernen Künstler, deren Ahnherr er war, schreiben aber eigentlich nicht wie Gott will, sondern wie das Publikum und die Partei und das System will. Das sind aber Widersprüche nicht sowohl des Mannes, als der romantischen Epoche in aller Kunst und Wissenschaft.

Man rühmt an Webers Musik — von der großen Oper bis zur kleinen Sonatine — ein ritterliches Gepräge. Es sitzt dies namentlich in dem Schwung, dem Adel, der Kühnheit seines Allegro con fuoco. Jeder Komponist hat ein charakteristisches Lieblingstempo — bei Weber war es unstreitig das feurige Allegro. Seine Ouverturen verdanken diesem glänzenden und glühenden Kolorit des Allegro ihren hinreißenden Erfolg. In seinen Passagen, in den Accenten der Begleitung, ja

selbst in dem getragenen Gesang des Adagio steckt immer etwas von diesem Allegrofeuer, was uns als ganz besonders weberisch entgegenspringt. Weber konnte im übertriebenen Affekte manieriert werden, aber niemals schläfrig, langweilig, trocken. Man kann darum auch die volksbeliebten Meisterstücke der Weberschen Opern nicht häßlicher karikieren, als indem man sie handwerksmäßig schläfrig ableiert. Diese Gegenprobe auf Webers Genius, auf das Allegro con fuoco, seines Seelenpulsschlages, kann jeder machen, wenn er sich von einer Fulder Musikantenbande ein Potpourri aus dem Freischütz und daneben etwa eines aus der Zauberflöte vorblasen läßt. Bei Mozart, dem schlichten, glanzloseren, tiefer in sich gekehrten Meister wird uns diese handwerksmäßige Dudelei nicht halb so tief empören als bei Weber; denn mit dem äußerlich glänzenden, ritterlichen Charakter, der hier in sein schneidendes Gegenteil verkehrt wird, schwindet zugleich der Zauber der Poesie aus der Weberschen Tondichtung.

Gerade dieses äußere Feuer ist es aber auch, was bei Webers Klavierstücken, die doch überhaupt viel minder tief gehen als seine letzten Opern, uns so rasch berauscht, damit wir ebenso rasch wieder nüchtern, ja verstimmt und abgespannt werden. Ein berühmter Chemiker warf die Frage auf, nach welchem Gesetz sich — chemisch — der so erstaunlich unterschiedene Preis der Weine bestimme? Nicht nach der Süßigkeit, denn sonst ständen die Griechenweine obenan; nicht nach dem Feuer, denn sonst erhielten die schweren spanischen und französischen die Krone; nicht nach der

leichten, feinen Würze, dem zarten Wohlgeschmack und der flüchtigen und heiteren, durch alle Nerven zitternden Aufregung, denn sonst wäre der Champagner der teuerste. Die höchste Stufe des Preises entspricht vielmehr — und dies ist jenes gesuchte Gesetz — der niedersten des nach dem Genusse des Weines eintretenden Katzenjammers. Weinpreis und Katzenjammer bedingen einander in entgegengesetzter Progression. Das Minimum des letzteren, und folglich das Maximum des ersteren, findet sich aber bei den edelsten Sorten firnen Rheinweins. Diesen vergleiche ich die klassischen Werke firner Kammermusik, bei deren Genuß uns milde Wärme im Innersten durchströmt, nicht Aufregung durchbraust, eine Wärme, welche nachhält, ohne das Widerspiel der Nüchternheit und Verstimmung hervorzurufen. Darum ist aber auch bei allem Zauber des feurigen Weberschen Instrumentalsatzes doch ein so gewaltiger Abstand des ästhetischen Wertes seiner Werke und jener unserer großen Klassiker des Instrumentalsatzes.

Der ritterliche Geist, welcher aus dem Weberschen Allegro con fuoco spricht, Schwung, Adel und Kühnheit, war auch einem anderen älteren Dramatiker eigen: — Gluck. Und selbst in der ganzen Tendenz seines Schaffens, in seiner künstlerischen Lebensstellung stand Gluck gleich Weber wie ein Ritter da. Doch besteht ein sehr merklicher Unterschied zwischen den stolzen, ritterlichen Weisen Glucks und unseres Romantikers. Glucks charakteristisches Tempo ist in diesem Sinne auch nicht das Allegro con fuoco sondern das Allegro

maestoso. Auch möchte man wohl im Worte noch näher unterscheiden: Glucks Armida ist *ritterlichen* Gepräges, Webers Werke sind *chevaleresk*. Ritterlich hat in diesem Gegensatz den Nebenbegriff des Heimischen, Schlichten, Volkstümlichen; chevaleresk ist ein ausländisches, folglich nach deutscher Meinung ein vornehmeres Wort und erinnert uns zugleich an das gesucht phantastische Wesen provencalischer Courtoisie. So ist Weber denn auch vornehm chevaleresk neben dem schlicht gewaltigen Gluck.

Kann man von vornehmen Melodien, Harmonien, Rhythmen sprechen? Ganz gewiß. Schier jedes Webersche Klavierstück zeigt uns, was vornehme Musik ist. Das Vornehme erhebt sich mit Bewußtsein und Absicht über die gewöhnliche bürgerliche Form, es ist nicht Hoheit und Adel, den man in sich trägt, sondern der Rang, den man sich erst vornehmen muß; als das bewußt Ausgezeichnete hat das Vornehme den Beischmack des Gesuchten. Wer sich absichtslos, lediglich kraft des inneren Adels seiner Natur über das Gewöhnliche aufschwingt — wie Gluck, um bei unserer Parallele zu bleiben, der ist gewählt, nicht gesucht, edel, nicht vornehm. Bei den einfachsten Klaviersätzen Webers, bei seinen Sonatinen für Anfänger, sieht man, er hat die natürlichsten, nächsten Formen *geflissentlich* umgangen, er hat neu und glänzend schreiben *wollen*, er strebt nach gesteigertem Pathos selbst da, wo der Grundton des Stückes die schlichteste Haltung geböte. Mit dieser vornehmen Art (die aber auch den gleichzeitigen romantischen Poeten eignet) machte Weber

Front gegen die geistlosen, wahrhaftig oft allzu bürgerlichen Handwerksmusiker, gegen die Philister aus der absterbenden Wiener Tonschule. Solcher Gegendruck hatte sein gutes Recht; aber das stehende Gepräge des Vornehmen wird zur Manier; und mit dieser Manier führte Weber den Klaviersatz in die eigentliche Salonmusik hinüber. So laufen in diesem merkwürdigen Manne fast alle Fäden der musikalischen Gegenwart zusammen, und indem wir seine ästhetischen Schwächen zergliedern, wächst uns seine historische Bedeutung und damit zugleich der Respekt vor seinem weitgreifenden und immer fortwirkenden Einfluß.

Diesen Einfluß möge noch ein anderes, sehr unscheinbares Beispiel bekunden. Weber hat sich viel mit Tanzmusik befaßt und die Tanzweise in ihrer reinen und angewandten Form mit ganz besonderer Lust und Originalität gehandhabt. Eines seiner Tanzstücke jedoch gewann Ruhm vor den anderen und hat ein historisches Interesse, nämlich die sogenannte „Aufforderung zum Tanz", welche Weber als eine Art Konzertrondo fürs Klavier schrieb, die aber auch durch ihren glänzenden, energischen Charakter später Eingang in die Tanzsäle selber fand; ja Hektor Berlioz, der allerdings in manchem Stücke Weber als sein Vorbild erkennen mag, hat dieses Klavierstück sogar für ein großes Konzertorchester instrumentiert. Dadurch hat er freilich Weber einen schlimmen Dienst erwiesen und sich selbst einen noch schlimmeren. Denn eine etwa im heiteren geselligen Kreise aufs Papier geworfene Skizze eines anderen Meisters malt man nicht nachgehends in Oel.

Genug; eben diese anziehende Skizze hat historischen Wert; denn sie zeigt uns den Umschwung der modernen Tanzmusik so früh, bestimmt und vollkommen wie kein anderes Werk eines namhafteren Meisters. Weber schrieb sie in seiner besten Zeit, als er eben am Freischütz arbeitete, im Jahre 1819. Der Walzer war vordem ein anmutig dahingleitender Tanz, ein belebtes, flüssiges Menuett, ein volksmäßiger Ländler gewesen; hier aber ist Webers rasches, feuriges Allegro in diesen Tanz gefahren. Die Zeit lief schneller, warum sollten die Leute nicht auch schneller tanzen? Die feurige, glänzende Tanzweise kam bald zur Alleinherrschaft; der Straußsche Walzer war nur ein Sprößling des Weberschen, und in seinen besten Sätzen zuckte wohl auch etwas von Webers Allegro con fuoco. Seit Webers „Aufforderung" zu dieser neuen, stürmischen Tanzweise ist es uns unendlich schwer, die ältere sinnig gemütliche Tanzmusik überhaupt nur noch tanzbar zu finden.

Aber es ist nicht das Feuer allein. In verschiedenen Perioden sprachen die Tänze verschiedene Stimmungen aus, Stimmungen der Gesellschaft, die dann auch in der Musik wiederklangen. So tönt uns im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts die gemessene Würde, die Gravität, die schäferliche Spielerei, der barocke Humor der Ballsäle aus den Sarabanden, Gavotten, Musetten, Menuetten entgegen. Im Anfange unseres Jahrhunderts war man zu einer kindlichen, oft kindischen Heiterkeit, schalkhaft naiven Sentimentalität u. dgl. herabgestiegen. Die Tanzweisen

waren klein geworden, blaß, charakterlos. Weber schlug statt dessen den feurigen, vornehmen, chevalereskeu Ton an, aber er versetzte ihn auch noch mit genaueren Stimmungstönen. Schon die Vortragsbezeichnungen bei seiner „Aufforderung zum Tanze" geben uns Winke darüber. Der Tanz beginnt hier stürmisch aufspringend, wird dann molto dolce, dann brillante ma gracioso, dann „wiegend", passionato, lusignando, scherzando ꝛc. Betrachten wir diese Affekte genauer in dem Bilde der Noten, so schwebt der Tanz hier einher zwischen energischem Aufbrausen, süßem Träumen, schmachtendem Wiegen, zwischen glänzender Koketterie und wallender Leidenschaft, zwischen sentimentalem Tänzeln und Seufzen, und das alles wird zusammengestimmt in einem feurigen, vornehmen, glänzenden Gesamtton. Von festlicher Würde, Jubel, Heiterkeit, echter Naivetät ꝛc. ist keine Spur. Es ist unstreitig das Pathos der Liebe, welches der Musiker andeuten wollte und zu welchem alle seine Stimmungstinten vortrefflich passen. Und dieses Pathos ergriff alsbald unsere ganze Tanzmusik. Man hatte früher die Etikette, den Glanz, die Würde im Ballsaale musikalisch versinnbildet; dann die Heiterkeit, den Scherz, das simple Vergnügen; warum nicht auch einmal die Liebe? Eine solche affektvolle, träumerische und doch kecke und chevalereske Tanzmusik mußte in dem Herzen der Jugend zünden wie nie vorher; die Musiker geigten Tänzer und Tänzerinnen, ohne daß jene es merkten, in die nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik

mußten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entredeux von Perücke und Reifrock erscheinen. Darum haben wir von da an alles mögliche Pathos in Tanzweisen abspielen hören, nur mußte es mit jenem Pathos der Liebe sich zusammenreimen lassen. Die schwärzeste Mollmelancholie erscheint uns tanzbar, wenn sie nur energisch in Rhythmus und Modulation gehalten ist; dagegen taugt eine rein lustige Weise nur noch für die Bauernkirmes; denn die Liebe kann wohl melancholisch sein, aber niemals rein lustig. Indem aber Weber als der erste bedeutende Meister diese Richtung einschlug, zeigte er wieder, wie tief er seine Zeit erkannte und empfand, und wenn er gleich dabei auch minder Heil als Unheil gestiftet hätte, so erscheint er uns bei alledem doch immer wieder in der ganzen Wucht seiner historischen Bedeutung. Solche und ähnliche Dinge kann man in Webers Klavierstücken zwischen den Notenlinien lesen.

Es sind diese Werke ein vollkommener Kommentar zu seinen Opern, eine ebenso anmutige als lehrreiche Skizze des Ganges, den er genommen, um zu seinen besten Thaten in der dramatischen Musik aufzusteigen. Wäre Weber nicht der große Opernkomponist, so würde man wohl wenig mehr von seinen Klaviersätzen sprechen. Dies aber ist eben beneidenswert in der Wirkungskraft epochemachender Männer, daß auch ihre minder bedeutenden Werke durch den Zusammenhang mit den größeren fort und fort getragen und frisch erhalten bleiben. So kann man wohl von Goethe sagen, die Hälfte seiner Schriften würde jetzt verschollen sein,

wenn sie, so wie sie sind, von anderen gleichzeitigen Autoren vereinzelt geschrieben wären; aber im Zusammenhang der Goetheschen Werke blieben sie uns wichtig, werden durch die anderen immer neu durch die Presse gezogen und wirken aufs neue. Die Hauptwerke tragen die kleineren, aber die Wucht der Hauptwerke wird auch wieder verstärkt durch der kleineren Masse und Mannigfaltigkeit, und niemand wähne in unserer Zeit ein epochemachender Meister zu werden, der nicht zugleich auch ein vielschaffender ist. Ein junger Mann von fünfundzwanzig Jahren kann in mancher Kunst bereits Epoche machen, wer aber eine Epoche schaffen will, der muß Gott schon um längeres Leben bitten.

III.

Haydns Sonaten.

(Geschrieben im Frühling 1858.)

Unter Haydns Büste in der Regensburger Walhalla steht die Inschrift: „Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst.“ Das fiel mir schwer aufs Herz, als ich dieser Tage die Donau hinabfuhr in den aufkeimenden Frühling hinein, den Kopf erfüllt vom Thema dieser Skizze, die Haydn zeichnen sollte als den Frühlingsverkünder der modernen Musik, wie er jetzt in den neuen Ausgaben selbst seiner fast verschollenen Klaviersonaten dem deutschen Volk wieder ersteht, daß er uns wieder jugendlich erwärme trotz aller musikalischen Novemberfröste der reflexionsreichen und gesangesarmen Gegenwart. Mit dem Gedankenbilde des Jünglings Haydn, als des deutschen Originalmusikanten, trat ich in den Saal der Helden unserer Nation und fand dort das Marmorbild des Greises Haydn, — Haydn den Doktor.

Dem Diplom nach war unser Meister ein solcher

Doktor der Tonkunst, und es gab eine Zeit, die in ihm auch wirklich vorab den musikalischen Doktor erblickte, den Mann der Schule, ja den Despoten der Schule, den akademischen Großmeister der unfehlbaren Formen. Und dies ist derselbe Komponist, den andere wiederum stets den „heiteren" nennen, gleich als hätte er seine Symphonien und Quartette nur aus lauter Schnaderhüpfeln zusammengesetzt, derselbe Meister, dessen Jugendwerke den kritischen Zeitgenossen als die Produkte eines fast frivolen Uebermuts wider Regel und Herkommen erschienen, während die nämlichen Werke an seinem Lebensabend von der romantisierenden Jugend als viel zu herkömmlich und regelrecht beiseite gelegt wurden, der Meister, den die Mitlebenden ebenso häufig zu dunkel, ernst und mystisch fanden, wie die Nachlebenden zu hell, licht und lustig! In einem Mann, aus dem so viele so vieles herauslesen, muß dann freilich aber auch wohl viel stecken.

Mit dem „Doktor der Tonkunst", als kunsthistorischem Titel Haydns, hat es folgende Bewandtnis. Haydn galt in seiner letzten Periode unbestritten für den größten lebenden Meister Deutschlands. Denn Mozart war tot, Beethoven noch nicht nach Würden anerkannt. Die mit dieser Stellung verknüpfte Alleinherrschaft Haydns und seiner Schule hatte aber naturgemäß eine gewisse ästhetische Tyrannei zur Folge, die namentlich in der höheren Instrumentalmusik, wo Haydn durch Gesetz und Maß seiner Formen so epochemachend gewesen, auf eine wahre Unfehlbarkeit dieser Formen als der alleinseligmachenden drang. Aber jeg-

liche Tyrannei wirkt nur darin unfehlbar, daß sie zur Empörung wider sich selbst führt. Und so empörte sich jenes jüngere Geschlecht, das sich um Beethoven scharte, gegen Haydn und seine Schule. Die Verkennung, worin die beiden großen Meister zuletzt persönlich gegeneinander befangen waren, ist nur ein Vorzeichen des kunstgeschichtlichen Parteikampfes, der sich aus den angedeuteten Thatsachen notwendig entwickeln mußte. Wo aber ausgeprägte Parteien wider einander stehen, da schwindet die Gerechtigkeit. Die Romantiker sahen in Haydn vorwiegend nur den Mann der akademischen Alleinherrschaft, den Schulmeister, der die Kunstformen in ein unantastbares Dogma habe bannen wollen, und vergaßen, daß er es gerade gewesen, der in seiner früheren Zeit solchen Bann gebrochen hatte; sie sahen in ihm den Doktor der Tonkunst. Und dieses Vorurteil ist noch gar nicht ganz verhallt; denn die ästhetischen Parteiansichten leben sich ebenso langsam und nur nach den Stufenjahren ganzer Geschlechter aus wie die politischen. Es vererbte sich nicht nur jene höchst einseitige Auffassung der letzten Periode unseres Meisters und übertrug sich auf dessen Gesamtbild, sondern es gerieten selbst seine früheren Werke, die ihn von einer ganz entgegengesetzten Seite charakterisieren, fast gänzlich in Vergessenheit.

Erst jetzt, wo die historisch-musikalischen Studien wieder zu hohen Ehren kommen, dämmert es allmählich wieder wie eine neue Wahrheit im allgemeineren Bewußtsein der künstlerischen Welt: daß Haydn bis-

her nur höchst lückenhaft gekannt und gewürdigt worden, daß er in seinem langen Leben dreierlei sehr unterschiedenen Ausdruck gehabt habe, in seinem wirklichen Gesicht sowohl wie im Gesicht seiner Tondichtungen, daß er nur im Greisenalter einigermaßen wie ein Doktor der Tonkunst dreingesehen, daß es noch einen ganz anderen Haydn gebe als den Haydn der „Schöpfung", der Londoner Symphonien und der späteren größeren Streichquartette. Wie es bei Beethoven eifernder Predigt bedurfte, damit seine letzten Werke Eingang zu Ohr und Herz der Gegenwart fanden, so bedürfen wir bei Haydn umgekehrt solcher Predigt für die lapidarisch gedrungenen, kraftvollen frischen und kecken Werke seines früheren Jünglings- und Mannesalters.

Dazu kommen uns nun gerade die neuen Gesamtausgaben seiner Klaviersonaten wie gerufen; denn eben diese gehören zum größten Teil der älteren Periode an und treten im Augenblick wieder mit dem vollen Reize der Neuheit vor die Freunde der Kunst. Sie bieten manchen originellen Zug zu dem meist leider gar einseitig in feste Form geprägten Bilde Haydns; sie führen uns nicht des Meisters glänzendstes Schaffen vor Augen, wohl aber sein unbefangenstes; allein gerade da, wo der Künstler anspruchslos hinwarf, was ihm die Stunde eingab, belauscht ihn der Charakterzeichner am liebsten und setzt am sichersten den Griffel an.

Ich gab mir alle Mühe, ältere Urteile über Haydns Sonaten kennen zu lernen, fand aber mein Forschen gar karg belohnt. Im vorigen Jahrhundert

druckte und spielte man diese Werke fleißig nicht bloß in Deutschland, sondern in ganz Europa; man genoß sie, allein man reflektierte und schrieb nicht darüber. Eine Sonate war damals ein populäres Stück und doch welch ein geringes Werk in dem Strome der Schöpfungsfülle eines Haydn und seiner Kunstgenossen! Gerber dachte gewiß den Sonaten Haydns das größte Lob zu spenden, indem er schrieb: „Diese Solos sind das Angenehmste, womit sich ein Klavierspieler unterhalten kann" — und wie leer, ja beleidigend dünkt uns jetzt ein solches Lob! Die Musik galt damals noch nicht für ebenbürtig den vornehmen älteren Künsten, und es paßt nicht in den Stil des achtzehnten Jahrhunderts, vollends so anspruchslose Sätze wie eine Haydnsche Sonate ein „Kunstwerk" zu nennen.

Die Männer vom Fach begriffen freilich recht wohl, daß Haydn die Sonate Philipp Emanuel Bachs fortgebildet und zur modernen Weise eines Mozart und Beethoven herübergeführt habe; aber Philipp Emanuel ward von den Klavierspielern vergessen und Haydn dazu; die Musik lebte vom Tag zum Tage. In den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts — der für die echte deutsche Kammermusik traurigsten Zeit — waren ja selbst die Mozartschen Sonaten so wenig mehr Gemeingut, daß Ritter von Seyfried einem Melodram „Ahasverus", einem sogenannten „Pastetenstück", durch das Einflechten etlicher für Orchester umgeschriebener Sätze aus Mozarts Klaviersonaten den Reiz des Neuen zu geben vermochte! So scheint es wohl gar, als ob viele hohe Kunstwerke Mo-

zarts und Haydns verloren gewesen seien und jetzt neu wieder entdeckt würden. Allein diese Werke waren nicht verloren, sie lagen mitunter selbst in guten Gesamtausgaben vor: nur der reine Geschmack und die historische Gerechtigkeit war verloren und wird in unseren Tagen gottlob allgemach wiedergefunden.

Ohne Seitenblicke auf Kritik und Kunstgeschichte erwuchsen die Haydnschen Sonaten wie Blumen des Feldes, ebenso harmlos wurden sie von den Zeitgenossen aufgenommen; erst aus der Sehweite einer späteren, grundverschiedenen Periode erkennen wir, wie groß und epochemachend der Meister auch hier im kleinen gewesen ist. Ein Blick in die Entstehungsgeschichte dieser Sonaten ist zugleich ein Blick in die Seele des Tondichters, dessen feinster Idealzug vielleicht eben darin liegt, daß er so absichtslos, so unbemerkt und unbesprochen eine ganze Welt erquickte und förderte. Welch ein Gegensatz zwischen dieser Demut Haydns und Beethovens stolzem Selbstbewußtsein!

Schon im Anfange seiner zwanziger Lebensjahre schrieb Haydn viele der kleineren Klaviersonaten. Es waren Gelegenheitswerke, und doch haben sie mit den gleichzeitigen ersten Quartetten bereits ein Jahrhundert überdauert, für den Schulbedarf seiner Klavierschüler gesetzt und doch voll zündender Geistesblitze, fliegende Blätter, welche der Jüngling den Winden gab, die er verschenkte und die dann von den Verlegern hinter seinem Rücken begierig gedruckt wurden. Und der junge Mann verwunderte sich nachgehends und blieb freudig bewegt vor den Schaufenstern stehen,

wo er seine verschenkten Sonaten ausgestellt sah, die zur Presse gekommen waren, er wußte selbst nicht wie. Das zeichnet so ganz unseren Meister als den letzten vollauf naiven aller modernen Künstler. Er trat vor die Welt, ohne es selber eigentlich zu wollen, ein Autor, der sich wie im Traume plötzlich gedruckt sieht! — er ward weltberühmt, ohne es selber recht zu merken, und brach neue Bahn, wo er nur zugriff, ohne neue Bahnen zu beabsichtigen. Wer des eingedenk Haydn spielt, der wird auch sein schlichtestes Klavierstück nicht ohne seltsame Bewegung auf das Pult legen können.

Ueber der stets drängenden Lust des Schaffens vergaß Haydn, seine Werke für Mit- und Nachwelt zur rechten Zeit urkundlich festzustellen und nach der Zeitfolge zu ordnen, ungleich modernen Leuten, die kein Papierschnitzel beschreiben ohne den Hinblick auf dessen künftigen Platz in ihren Gesamtwerken. Daher das große Wirrsal in der Chronologie seiner älteren Kompositionen. Erst nach 1770 scheinen geregelte Ausgaben der Sonaten zu beginnen; allein die deutschen, englischen und französischen Drucke verwirren sich alsbald wieder in den Opuszahlen, und schon bei Haydns Lebzeiten verzweifelte man, diplomatische Ordnung in dieses Durcheinander zu bringen. So konnten echte Werke vergessen, falsche untergeschoben, die Reihenfolge der anerkannten verwirrt werden.

Ein Hauptquell der großen Popularität von Beethovens Sonaten liegt in ihrer gleichsam persönlichen Geschichte. Wir wissen bei vielen, aus welch besonderer Stimmung sie hervorgewachsen sind, durch welch

äußeren Anlaß der Keim ihres Daseins gelegt wurde; sie erscheinen wie Blätter zur inneren Biographie, zur Seelengeschichte des Meisters, und es hat einen unerschöpflichen Reiz, sie aus diesem Gesichtspunkt zu lesen. Leute, welche den absoluten Inhalt einer Sonate nicht zu fassen vermögen und überhaupt nicht wissen, was sie sich bei der reinen Instrumentalmusik denken sollen, gewinnen durch den biographischen Kommentar der Beethovenschen Sonaten eine Stütze des Verständnisses; und wissen sie damit auch immer noch nicht, was sie sich bei einem solchen Werke *denken* sollen, so ahnen sie doch wenigstens, was sie dabei *träumen* dürfen. Ja verschiedene namenlose Dichter haben sogar den Inhalt solcher Sonaten in Verse gesetzt, vermutlich um zu zeigen, daß sie ebensowenig verstehen, was eigentlich Poesie, als was eigentlich Musik ist.

Gleiche Gunst wird den Sonaten Haydns niemals zu teil werden; man wird sie nicht mit Novellen umspinnen, man kann sie nicht psychologisch-biographisch erläutern und wird sie nicht poetisch verketzern. Es gibt meines Wissens nur *eine* Haydnsche Sonate, woran sich eine jener Anekdoten knüpft, welche fast alle Beethovenschen Klavierstücke so üppig überranken. Haydn selber erzählte nämlich in seinen alten Tagen seinem Freunde Griesinger, daß ihn ums Jahr 1770, als er eben von einem Fieber genas, die Arbeitslust wie ein anderer Fieberparoxismus gepackt habe. Und obgleich ihm jede Arbeit streng verboten gewesen, überlistete er doch seine Frau und die Wärterin und stahl sich, während jene in der Kirche war, aus dem Bette

zum Klavier und setzte dort flugs die erste Hälfte einer Sonate, und da er die gestrenge Ehefrau heimkommen hörte, im Bette die andere Hälfte. Allein tückisch genug, mußte just diese einzige, mit einer Anekdote geschmückte Fiebersonate verloren gehen; denn Haydn selber wußte nur noch, daß, wie sich's für eine Fiebersonate schickt, fünf Kreuze vorgezeichnet gewesen, und die Sonate mit fünf Kreuzen ist zur Stunde noch wieder aufzufinden.

Aber wenn uns auch der Faden verloren ist, an welchem wir Haydns Klaviersonaten als Gelegenheitsgedichte im Goetheschen Sinn verfolgen könnten, so finden wir in ihnen dafür historische Fäden anderer Art, die uns in die innere Lebensgeschichte der Zeit, und zwar eines halben Jahrhunderts, blicken lassen. Man kann keine Novellen und Gedichte über Haydns Sonaten schreiben, wohl aber einen Kommentar zum ästhetischen Fortschritt zweier Menschenalter. Darum muß man bei diesen Sonaten, wie beim ganzen Haydn, ganz besonders gegen ein bloß auf vereinzelte Nummern gebautes Urteil protestieren. Viel weniger noch als bei Mozart und Beethoven wird bei unserem Meister zur rechten Würdigung kommen, wer nicht die ganze Kette auch der minder reifen, auch der kleinen und anspruchslosen Werke kennt. Haydn hat massenhaft, gruppenweise gearbeitet; erst im Zusammenhange der Gruppen seiner Werke erscheint er in seiner epochemachenden Größe.

Die ältesten und einfachsten Sonaten (z. B. Nr. 30 bis 34 der Hollesschen Stereotypausgabe) zeigen noch

Form und Geist der Bachschen Schule, und zwar in der schlichtesten Art des zwei-, höchstens dreistimmigen Satzes. So gehören denn auch zum Verständnis und Vortrag des jugendlichen Haydn durchaus Bachsche Vorstudien. Bekanntlich hat Haydn nur den Philipp Emanuel Bach als seinen Lehrer der Sonatenform anerkannt. Allein diese Lehre war keine persönliche; sie beschränkte sich auf das Selbststudium der gedruckten Werke, und zwar waren es zunächst nur die sechs ersten Sonaten jenes Bach, welche dem jungen Haydn plötzlich ein Licht anzündeten und eine Leuchte blieben für seine weitere Entwickelung. Der schöpferische Geist bedarf nicht reichen Lehrstoffes; er bekundet vielmehr den göttlichen Funken am frühesten darin, daß er auch einen armen Lehrstoff sich selber reich zu machen und aus *einem* Buche mehr zu lernen weiß als andere aus einer ganzen Bibliothek.

Haydn hat in seinen frühesten Sonaten den Philipp Emanuel Bach noch nicht erreicht in der Fülle des Inhaltes und dem kühnen Spiele der Formen, namentlich der Modulationen; aber er hat sein Vorbild damals schon übertroffen in Einheit und Folgerichtigkeit, im sicheren Maße des Ganzen. Schon dem Jüngling und Schüler wurde es leichter, rund und „fertig" zu werden als jenem gereiften Manne und Meister. Dies war eben Haydns eigenste *Natur*: in gar manchem Stücke ward er von seinen großen Genossen erreicht und übertroffen, in der Sicherheit und Selbstgewißheit des Schaffens von keinem. Uebrigens hielt Haydn bei seinen Klaviersonaten viel treuer

und dauernder fest am Ausgangspunkt der Schule, an gewissen technischen Formen Philipp Emanuel Bachs, als in seinen übrigen Werken. Wie deutlich tritt jene alte Weise z. B. noch in der G-moll-Sonate (1786) hervor, während die gleichzeitigen Quartette und Symphonien, ja selbst die Klaviertrios, ein so ganz anderes Gesicht zeigen! Das Klavier war eben nicht Haydns eigenstes Instrument, sondern das Streichquartett und das Orchester. Daraus quillt ein anderer Umstand, der seine Sonaten frühe schon in Ungnade fallen ließ bei den Virtuosen und Handwerksmusikern: Haydn hat trotz seiner epochemachenden Sonaten dennoch keine neue Technik des Klavierspiels begründet und steht hier nicht bloß hinter Bach und Mozart und Beethoven zurück, sondern selbst hinter Clementi und Weber. Er selber sagte von sich an seinem Lebensabend: „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller.“ Darum schrieb er nirgends virtuosenhaft, im Gegenteil: er dämmte das Virtuosentum, selbst in der Geigenmusik, wo er so gründlich neue Bahnen brach. In den Ideen und der Architektonik des Satzes liegt das Neue seiner Sonaten, nicht in der Spielart. Darum konnten sie nur solchen Leuten bedeutend erscheinen, denen die Musik eine Kunst ist, nicht aber jenen, für welche die Musik zunächst ein Fingerspiel.

In den früheren Sonaten unseres Meisters begegnen wir dem ersten Satze meist als einem gravitätischen Moderato voll Pathos und hochgehenden

Affektes, einem echten, pompösen Rokoko, stolz und prunkhaft verbrämt mit allerlei Koloraturschnörkeln, mit vielen Trillern und Mordenten, wenn wir diese Sätze der späteren Schreibart vergleichen, mit wenigen, gegenüber Seb. Bachs oder gar Couperins galanter Klaviermusik. Allegro und Adagio sind in jenem ersten Satze gleichsam noch in eins verschmolzen. Die ganze Sonate war in der alten Zeit, namentlich bei den Italienern, noch höchst gleichartigen Ausdruckes in allen Teilen. Die verschiedenen Sätze sprachen denselben Gedanken, dieselbe Stimmung aus, nur in etwas anderen Worten. Allein eben in der Blütezeit Haydns und Mozarts werden die Adagios immer pathetischer und sentimentaler, die Allegros immer frischer, kecker und lustiger, die Gegensätze schärfer, das Kolorit bestimmter. Die Sätze der Sonate geben nicht mehr den gleichen Gedanken in etwas anderen Worten, sondern nur noch verwandte Gedanken in mannigfaltigster Sprache. Manchmal verfallen dann auch die besten Meister hier ins Extrem und reihen (wie z. B. Haydn in dem Quartett mit den Variationen über sein Kaiserlied) die fremdartigsten Gedanken einheitlos aneinander, und jedenfalls erscheinen jene älteren Klaviersonaten Haydns viel einheitlicher in der Grundstimmung als seine meisten späteren Werke.

Weil nun der erste mäßig bewegte Satz den Allegro- und Adagiocharakter zugleich in sich schloß, und weil mit dem heiteren Finale ebenso häufig die Gravität des Menuetts verschmolzen war, so konnte man sich kurz fassen und reichte vollkommen aus mit

zwei Sätzen. Sind es ja drei, so wird der letzte gewiß winzig klein ausfallen. Im ersten Satz (dem Allegro) zeigt dann der Komponist, was er machen kann, im zweiten (dem Adagio), was er empfinden kann, und im dritten freut er sich, daß er fertig ist. Ich wenigstens kann mir die fingerlangen, meist höchst lustigen Finales in den frühesten Werken Haydns wie der Schüler Bachs und der altitalienischen Triokomponisten nicht anders zurechtlegen. In sechzehn bis zwanzig Takten spritzt der Komponist zuguterletzt noch seine Feder aus und ist seelenvergnügt, daß er nun den Noten entlaufen kann in den Wald, oder zu seinem Schatz, oder zu seinen Freunden, oder sonst wohin. So malte der mittelalterliche Mönch einen drolligen Schlußschnörkel unter das heiligste Manuskript und schrieb voll Behagen in diese Vignette: „Ach lieber Gott, wie froh ich was, als ich schrieb Deo gratias.“ Und ein solcher grotesker Schlußschnörkel an einem Bildwerk, einer Dichtung, einer Sonate kann ebensogut die göttliche Unbefangenheit der echtesten Künstlernatur verkünden, wie das bloße Handwerkszeichen eines geistlosen Arbeiters sein. Wenn Raffael die Farbenreste seiner Palette zu einer Arabeske zusammenstreicht, so gibt es ein unnachahmliches Kabinettstückchen, und wenn ein sonst erträglich mittelmäßiger Maler dasselbe thut, so wird eine dumme Kleckserei daraus.

Anfangs stutzt der moderne Mensch über diese wunderlichen Haydnschen Miniaturfinales, reine Impromptus, leicht hingeworfene Themen ohne Durch-

arbeitung. Denn bei uns, die wir über die gebundene alte Schule spotten, ist es vielmehr ein unerträglicher Schulzwang geworden, daß jeder Satz einer Sonate sich ellenlang müsse ausmessen lassen, damit jede Faser des Themas ausgepreßt sei in Spiel und Arbeit aller ersinnlichen Art. Darin gerade erkenne ich eben auch den Frühlingsverkünder Haydn, daß er es schon als Jüngling gewagt, auch einmal eine anmutige, volkstümliche Weise spielend in den schulmäßigen Ernst der Sonate hineinzuwerfen, als einen guten Einfall, der sein Recht für sich hat auch ohne pedantisches Ausspinnen und Breitschlagen. Und wo Haydn selbst steif in der Form war, da war er doch frei und neu in den Gedanken: wir schmeicheln uns frei und neu in den Formen zu sein, aber in den Gedanken sind wir dafür erschreckend steif. Einige jener kleinen Finales sind gleichsam aus nichts gemacht, aus Spinnweben gewoben, eine leibhaftige Satire auf den gedrungenen, schwerschreitenden, formenreichen ersten Satz derselben Sonate; dennoch wird der wahrhaft geniale Spieler originelle Gedanken auch aus diesen flüchtigen Schlußarabesken zu entwickeln wissen. Wie es aber viel leichter ist, ein großes Gedicht mit Pathos zu deklamieren, als ein kleines, feines Epigramm geistvoll zu sprechen, so ist es leichter, manche schöne große Sonate wirkungsreich vorzutragen, als so ein einziges winziges Finale wirkungsreich und im Geiste Haydns. Auf solchen Ruhm aber reflektieren unsere Klavierspieler zur Zeit noch nicht; denn es wäre ja viel mehr der Ruhm eines geistvollen Mannes als eines Klavierspielers.

Zu allen Zeiten hat Haydn mit den Sprüngen seines Humors das oberflächliche Urteil gefoppt und verwirrt. Eben jene übermütigen Spiele des Witzes und der Laune waren es, die den Kaiser Joseph, einen eifrigen Musikfreund, verführten, seinen berühmten Haydn doch mehr nur als einen guten musikalischen Spaßmacher zu schätzen, während gründlichere Kenner gleichzeitig den anmutvollen Rosetti warnten vor der Nachahmung Haydnschen Ernstes und Tiefsinnes, den er doch nicht erreichen könne! Und in den Tagen des tändelnden Rossinismus geschah es gar, daß man aus denselben Sätzen, aus welchen die Leute mit Zopf und Haarbeutel vordem Haydn, den Spaßmacher, herausgehört, nun Haydn, den Doktor, zusammenbuchstabierte. Seine liebenswürdige, selig vergnügt dahinschwebende Klavierphantasie C-dur, (Op. 58) wurde vor etwa vierzig Jahren als Ouverture einer mit Haydnscher Musik ausstaffierten komischen Operette vorgesetzt und erschien damals, vermutlich wegen ihrer graziösen kontrapunktischen Nachahmungen und der keck originellen Modulationen, den mit italienischem Gegaukel verwöhnten Ohren viel zu ernst, streng und gedankenschwer!

Die älteren Sonaten Haydns verraten den einsamen Meister, der diese kleinen Werke zunächst für sich und seine Freunde schrieb und sich's dabei gewiß nicht träumen ließ, daß sie nach hundert Jahren noch neu aufgelegt und kommentiert werden würden. So einsam war überhaupt die Stellung des deutschen Kammermusikers in der Mitte des vorigen Jahrhundert. Der

Opernkomponist stand vor einem glänzenden, wenn auch damals noch sehr örtlichen Publikum. Darum fehlt ihm jene vollendete Unbefangenheit, die uns bei Bach und dem jungen unbekannten Haydn so rätselhaft ergreift. Es ist die Schönheit der Jungfrau im Märchen, welche die Schönste ist von ihren Schwestern, darum weil sie selber gar nicht denkt, daß sie schön sei. Vielleicht ist Haydn nirgends so echt naiv gewesen als in seinen besten Klaviersonaten. Was man dagegen in den späteren Symphonien Haydns Naivetät nennt, ist manchmal gerade das Gegenteil, nämlich eine feine Koketterie; denn wer einmal ein berühmter Mann ist, der hört von selber auf, naiv zu sein. Bach macht hundert Jahre nach seinem Tode viel mehr Epoche als bei Lebzeiten, und Haydn schuf reformatorische Werke, da er nur erst ein einfacher Musikant sein wollte, und nur für sich und die nächsten Kreise schrieb. So absichtslose Reformatoren sind also recht eigentlich Zukunftsmusiker. Bei dem arg mißbrauchten Worte Naivetät denkt man wohl zunächst an schalkhafte Einfälle, an eine gewisse treuherzige Borniertheit, an eine Andante innocentemente mit Klaviermelodien und an musikalische Attrappen, die so nahe liegen, daß wir darüber überrascht sind, daß wir uns von ihnen haben überraschen lassen. Dergleichen Spielereien kommen jedoch in den früheren Perioden Haydns überhaupt kaum vor und bei Bach noch weniger. Es sind vielmehr gerade die erhabensten und großartigsten Sätze, in welchen die Naivetät, d. h. die Unbefangenheit, das Selbstvergessen, das Vergessen, des Publikums und

der äußeren dem oberflächlichen Hörer zu Dank geschriebenen Effekte bei diesen Meistern zu Tage tritt. So findet sich unter den älteren Sonaten Haydns eine zahlreiche Gruppe (z. B. Nr. 5, 14, 25 der Holleschen Ausgabe) mit einzelnen Sätzen von so hohem Pathos, daß man den antiken Geist Glucks in die Sprache der reinen Instrumentalmusik übersetzt glaubt. Die stolze, großartige Einfachheit, welche hier mit wenigen Noten uns in eine erhabene Stimmung versetzt, nenne ich Naivetät. Jeder Schüler könnte noch Hände voll Noten hineinwerfen, um diese Sätze effektvoller zu machen; aber der Meister war es, der jede Effektnote hinwegließ.

Haydn arbeitete treu, fleißig und fest und doch mit glatter Feder. Er schrieb rasch, während beim reflektierten, bewußt kritischen Schaffen die Gedanken tropfenweise fließen. Was er geschrieben, das stand und blieb stehen. Varianten zu seinen Werken gibt es nicht viele, indes z. B. Bach und Beethoven gern nachbesserten und überarbeiteten. Wohl hat kein anderer Musiker mit größerer Selbstgewißheit geschrieben als Haydn, und selbst in seinen unbedeutendsten Stücken erfreut uns wenigstens das e i n e, daß sie fertig sind, aus e i n e m Gusse, abgeschlossen. Ein symbolisches Werk, welches unvollendet über sich selbst hinausweist, war ihm fremd. Trotzdem komponierte er am Klavier — eine verpönte Weise, die bei minder ursprünglichen Geistern zu Flickwerk und gestohlenem Gut führt. Allein nicht der Handwerksgriff entscheidet beim echten Künstler, sondern der Genius.

Es gibt mancherlei Aussprüche Haydns, in denen er die unmittelbare Eingebung dieses Genius als das A und O des schaffenden Künstlers hinstellt und dagegen den Regeln der Schule blutwenig Kredit gibt. Diese Aussprüche zeigen uns eben den ohne Reflexion schaffensbegeisterten, den wahrhaft naiven Meister, der folgerecht ein sehr schlechter Doktor war. Man könnte sie als Vorwort just hinter den Titel seiner Sonaten drucken. Vorab jene schlagende Sentenz, wie man am sichersten also komponiere, daß es auch „im Herzen sitzen bleibe". Der Tondichter versichere sich vor allen Dingen einer klaren und entschiedenen Stimmung; hält er diese fest, dann zeugt sie das Thema, hält er das Thema fest, so zeugt es auch die folgerechte und kunstgemäße Ausführung, und das übrige macht sich von selber. Fürs Handwerk des Satzes galt ihm dann die Diktatur des Genius, der sich seine eigenen Gesetze macht. „Hat Mozart es geschrieben, so hat er seine gute Ursache dazu" — so belehrte Haydn kurzweg jene Kritiker, die sein Urteil über die unharmonischen Querstände in der vielbefehdeten Einleitung zu des großen Freundes C-Quartett wissen wollten, und gegen Albrechtsberger, der gar Quartenfolgen aus dem reinsten Satze zu verbannen gedachte, sprach er das schlagende Wort: „Die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerksfessel beschränkt werden. Das gebildete Ohr muß entscheiden, und ich halte mich für befugt wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleien haben keinen Wert; ich wünschte lieber, daß es einer versuchte, ein wahrhaft n e u e s Menuett zu komponieren."

Nicht zu allgemeinen Grundsätzen soll man solche Worte stempeln; denn ein Maß, welches einem Haydn recht, ist eben auch nur einem Mozart billig. Aber zur Charakteristik unseres Meisters soll man die oft gehörten Sprüche immer wiederholen. Wir können und dürfen so naiv nicht mehr komponieren: und gerade darum wollen wir Haydns schlichte Klaviersonaten recht festhalten, weil sie keiner mehr nachmachen kann.

Der Geist des deutschen Volkstums, der Geist der Antike und der Geist einer verjüngten christlichen Religiosität war es, kraft dessen Klopstock zur Begründung einer neuen großen Epoche unserer Litteratur berufen ward. Derselbe Geist in dieser selben dreifachen Offenbarung läßt sich auch bei den großen musikalischen Reformatoren des achtzehnten Jahrhunderts erkennen, und man findet ihn nicht bloß in dem Gesamtbild dieser Meister, sondern selbst in verhältnismäßig so kleinen Werken wie Haydns Klaviersonaten. Die meisten der letzteren sind herb und streng deutsch, und darum sehr unterschieden von den weicheren, in italienischer Anmut abgerundeten Sonaten Mozarts. Erst später verlor auch Haydn die eckige Härte des streng deutschen Stils und gewann dafür ein Stück von der Grazie der italienischen Muster. Der jugendliche Haydn ist darum entschieden männlicher, aber auch spröder und herber als der weiblich gemütvolle junge Mozart, während beide Meister in späteren Jahren diese Gegensätze wechselsweise austauschen, daß es uns zuletzt manchmal deucht, sie seien wie Brüder gleichgeartet. Aber es bedurfte solch harter, einsamer,

abgeschlossener Anfänge, damit die höhere Instrumentalmusik das sein und bleiben konnte, was sie später auch in ihrer glänzendsten Blüte geblieben ist, nämlich von aller Art Musik das entschiedenste Eigentum des deutschen Geistes. Den selbständigsten deutschen Stil zeigen diejenigen drei großen Meister, welche von Natur zunächst zum Instrumentalsatz berufen waren, nämlich Bach, Haydn und Beethoven; Händel, Gluck und Mozart dagegen, deren Basis auf dem gesungenen Worte stand, haben die Macht deutscher Tonkunst weit mehr darin bekundet, daß sie das Edelste von fremder Art sich dienstbar machten und verdeutschten, als daß sie sich in streng nationaler Eigenart abgeschlossen hätten.

Weil nun aber die älteren Sonaten Haydns so eckig deutsch, so herb männlich und so naiv großartig sind, blieben sie so vielfach ungekannt und unverstanden. Es geht den Meistern bei derlei Werken ungefähr so wie einem jungen Maler, der die strengen, gedankenvollen Fresken von Cornelius in der Münchener Glyptothek zum erstenmal sah, und dann zu Moritz von Schwind kam und ihm berichtete: er habe diese Fresken angesehen, und sie hätten ihm nicht gefallen, und er habe sie wieder angesehen, und sie hätten ihm wieder nicht gefallen. Darauf erwiderte aber Schwind: „Dann müssen Sie diese Fresken noch einmal ansehen und immer noch einmal und müssen sie so lange ansehen, bis sie Ihnen gefallen.“ Es gibt nämlich Genien, die so hoch stehen, daß wir, wenn uns eine ganze epochemachende Gruppe

ihrer Schöpfungen schlechtweg nicht in den Sinn gehen will, nur ganz demütig annehmen sollen, unser Auge sei noch zu stumpf, und wenn sie beim großen Haufen durchfallen, nicht diese Werke seien durchgefallen, sondern der große Haufe.

Nun ist aber Haydn in seinen Sonaten (wie in den Quartetten und Symphonien) nicht bei dieser älteren Weise stehen geblieben, die uns die Tiefe wie die Härte und Beschränkung der deutschen Kunst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wohl in größerer Deutlichkeit darlegt als irgend ein gleichzeitiges Produkt der Poesie. Wir können vielmehr an dem Faden der Sonaten klar verfolgen, wie die Kunst von der Zeit des siebenjährigen Kriegs bis zur Revolution so mächtig wächst an subjektivem Pathos und lyrischem Schwung (man vergleiche z. B. die Sonaten Nr. 3, 11, 18 mit Nr. 30—34); wie der ganze psychologische Gesichtskreis des Künstlers unendlich weiter und bestimmter wird (man vergleiche Nr. 2, 14, 25 mit sämtlichen oben citierten älteren Sonaten), die Formen milder, phantasievoller und abgerundeter (Nr. 15—17), mitunter auch breit und überreich angesichts der früheren naiven Sparsamkeit (Nr. 9); wie der Musiker heraustritt aus der deutsch bürgerlichen Enge und Beschränkung und in dem Bewußtsein schafft, daß er sich ein nicht bloß deutsches, sondern europäisches Publikum erobert habe. Das letztere wird man freilich an Haydns Sonaten nicht mehr wahrnehmen können, wohl aber an seinen Londoner Symphonien und den großen Quartetten, wenn man dieselben in dem ganzen wohl-

berechneten Pomp ihrer Effekte den naiven alten Sonaten gegenüberhält.

Dies alles sind jedoch nicht bloß persönliche Entwickelungen des einzelnen Meisters, sondern des Geistes der Zeit, wie er damals durch alle Künste einhergezogen ist. Wenige Tonmeister haben diesen ganzen Durchbruch und Uebergang zu unserer modernen künstlerischen Kulturgeschichte so vollständig miterlebt, und also auch in ihren Werken mitgedichtet, wie Haydn, der mit seinen Anfängen bei Bach und Gluck, mit seinem Ausgang bei Mozart und Beethoven steht. Am deutlichsten und tiefsten mag man freilich diese ganze Kette der Entwickelungen in seinen Quartetten und Symphonien verfolgen, aber handlicher und bequemer für die große Mehrzahl der Kunstfreunde in den Sonaten.

Als in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts die Leipziger Gesamtausgabe der Haydnschen Quartette erschien, entschuldigten sich die Herausgeber, daß sie nahezu dreißig der älteren Quartette des Meisters nicht aufgenommen hätten, weil dieselben ihrer Meinung nach veraltet seien und wohl wenige Liebhaber mehr finden möchten. Diese Meinung entspricht in der That dem damaligen Geschmacksdespotismus der romantischen Schule. Recht gründlich hatten uns aber die Franzosen in der Würdigung eines so deutschnationalen Meisters wie Haydn beschämt. Denn die Pariser, dem Konsul Bonaparte gewidmete Gesamtausgabe brachte jene Quartette zu einer Zeit, wo sie doch auch schon „veraltet“ waren, und erhielt sie durch

eine lange Periode des einseitigen Geschmacks auch in dem Bewußtsein der deutschen Musikfreunde lebendig. Gegenwärtig sind diese prächtigen kleinen Quartette von so sprudelnder Frische und Kraft der Erfindung ein neuer Schmuck auch der neuen deutschen Gesamtausgaben geworden, und ich kenne nicht wenige Quartettspieler, die sich an denselben als an einem jetzt wieder neuentdeckten Besitz gar nicht satt geigen können, ja ich möchte wetten, in zehn Jahren wird man diese älteren Quartette selbst in den öffentlichen Soireen unserer Musiker wieder hören. Sie sind die Seitenstücke zu jenen älteren Sonaten, die, seit fünfzig Jahren fast verschollen und vergessen, jetzt auch wieder in so ungebrochener Neuheit und Farbenfrische ans Licht treten. Sollten es denn unsere Musiker nicht empfinden, was es heißt, solche Urkunden zur inneren Lebensgeschichte einer musikalisch so großen Vergangenheit zum alten Plunder zu werfen? Urkunden, die gerade als verbindende Mittelglieder zwischen der älteren und neueren Epoche ein so glänzendes Zeugnis geben, daß die Musik des achtzehnten Jahrhunderts den anderen Künsten fast ununterbrochen vorangeleuchtet und den Weg zur modernen Entwickelung gewiesen hat? Und ahnen unsere Klavierspieler denn nicht die gewaltigen Lücken ihrer historischen Studien, wenn ihnen auf der einen Seite Bach steht und dann gleich auf der anderen Mozart und Beethoven?

Indem ich nun auch ein Wort über den Vortrag der Sonaten Haydns sagen möchte, muß ich zunächst bekennen, daß mir bis jetzt (1858) noch kein Klavier-

spieler von Profession begegnet ist, der sich herabgelassen hätte, eines dieser Werke privatim oder öffentlich zu spielen. Da es den meisten meiner Leser ganz gewiß ebenso ergangen sein wird, so mag diese Thatsache zugleich als ein Zug zur Charakteristik der gegenwärtigen deutschen Musikzustände gelten. In origineller, wahrhaft selbständiger Charakteristik habe ich eine größere Zahl, namentlich der älteren Haydnschen Sonaten, überhaupt nur von einer anspruchslosen Dilettantin gehört, die, in den Anschauungen der strengen historischen Schule der modernen Malerei künstlerisch erzogen, sich jenen Sinn auch für musikalische Einfalt, Plastik und Reinheit gerettet hatte, ohne welchen man unsere älteren musikalischen Klassiker weder verstehen noch spielen kann; ein Umstand, den ich recht nachdrücklich betonen möchte; denn nichts bewahrt sicherer vor musikalischer Verschwommenheit und dem falschen Pathos der modernen Schule, als wenn man das historische Studium der bildenden Kunst Schritt halten läßt mit dem historischen Studium der Tonkunst. Uebrigens sind es bekanntlich auch mehrere feingebildete Damen der höheren Gesellschaftskreise gewesen, die vor Zeiten Beethovens Sonaten durch ihren liebevoll eingehenden Vortrag in den musikalischen Zirkeln Wiens einbürgern halfen, als die Kollegen vom Fach größtenteils nur erst ein Nasenrümpfen für die unverstandenen Werke des großen Künstlers hatten. Wie den Musikern Beethovens Sonaten damals zu schwer waren, so sind ihnen heute die Hadynschen zu leicht. Denn leider überwiegt in unserer

Kunst so häufig das Handwerk den Geist, daß es noch immer eine gangbare Sache ist, den Wert einer Tondichtung nach dem Zentner- oder Pfundgewicht ihrer Schwere zu taxieren und nach den Pferdekräften, welche die Technik zu deren Bewältigung aufzubieten hat.

Haydns Sonaten sind leicht zu spielen und schwer vorzutragen. Bei den älteren muß man vor allem den kurz gepackten Bau berücksichtigen, der sich in knappen Perioden, rasch wechselnden Gegensätzen, in einer viel weniger fließenden als springenden Schreibart ausspricht. Es liegt die Gefahr nahe, daß diese kurzen Perioden an dem modernen Ohr vorübergleiten, ehe wir, nur noch gewohnt, träumerisch lang ausgesponnene Musik zu hören, dieselben nur recht gefaßt haben. Aeußerst leicht überhören wir die knappen Tonstücke. Dem muß der Spieler begegnen durch einen das einzelne aufs klarste markierenden Vortrag, der viel weniger nach breitem Fluß als nach scharfem Gliedern der Teile strebt und uns nachhilft schneller zu hören und zu fassen. Bei einem modern langatmigen Tonstück soll der Spieler uns rasch über endlose Flächen hinausführen und im Geiste des Vortrags das Lange kürzen: bei Haydn soll er umgekehrt das Ueberkurze uns verlängern, nicht indem er es langsam, sondern indem er es individuell vorträgt und inmitten des drängenden Wechsels der Gedanken das Ohr zwingt, so intensiv zu hören, daß es in fünf Minuten ebenso viele Bilder aufnimmt und ordnet als bei einem neueren Tonstück in einer Viertelstunde. Wer Bach

spielen kann, der weiß, was ich unter dieser Kunst des individuellen Vortrags verstehe.

In der Art dieses individuellen scharfkantigen Vortrages selbst aber hat uns der Tonsetzer das weiteste Feld gelassen; denn er stellt das Urteil und die Empfindung der Spieler so hoch, daß er ihnen oft kaum ein einziges Forte oder Piano vorschreibt. Dadurch kommen manche Leute auf die Meinung, man müsse so eine ganze Sonate wie ein Vaterunser herunterbeten, und ein recht langweiliger farbloser Vortrag sei der eigentlich klassische für unsere Klassiker. Gerade umgekehrt sind Haydns Sonaten bloße Skizzen, aus denen man etwas muß machen können, was der Meister nur angedeutet, nicht vollständig ausgesprochen hat. Die Maler kennen den Zauber einer Handzeichnung, einer Bleistiftskizze, sie schätzen dieselbe oft höher als das ausgeführte Gemälde, und es unterscheidet gerade den Künstler und Kenner von dem bloßen Dilettanten, daß jene den Geist einer solchen Skizze auch aus wenigen Strichen herausfühlen und wohl wissen, daß ein mittelmäßiges Talent viel eher ein brillantes Bild als eine geistvolle Skizze zustande bringt. Wer es lernen will, diesen Reiz der Skizze zu empfinden, der studiere Haydns Sonaten so lange, bis sie ihm gefallen. Die Klaviersonate ist ja überhaupt ihrer Gattung wie der Natur des Instruments nach vielmehr zur bloßen Umrißzeichnung als zum ausgeführten Bilde berufen, und wer eine Sonate darum preist, weil sie mehr ein Quartett oder gar eine Symphonie sei als eine Sonate, der sagt objektiv einen Tadel und subjektiv eine Dummheit.

Ich habe hier vorwiegend von Haydns älteren Sonaten gesprochen, weil sie mehr der Erläuterung bedürfen; die späteren liegen uns näher; und Haydn der Greis wird zur Zeit noch viel allgemeiner verstanden als Haydn der Mann und Jüngling.

Man streitet jetzt über alt und neu in der Musik, und die ganze Litteratur dieser heitersten und friedlichsten Kunst ist darüber zum Tummelplatz des elendesten Parteigezänkes geworden. Alt und neu sind trügerische Stichworte, um so trügerischer, als man sie willkürlich verwechselt mit alt und jung. Gar häufig ist das Neue alt, das Alte jugendfrisch. Ich streite für den Genius der Jugend in der Kunst, indem ich für Haydns ältere Sonaten das Wort erhebe, und wer die Frühlingstage der modernen Tonkunst heute noch nachgenießen will, der lebe sich ein in diese und ähnliche Werke.

Wie aber der einzelne Mensch wohl böse, kranke Stunden hat, wo er stumpf wird für die frischen, fröhlichen Eindrücke des Gesunden, Reinen, Naiven und Jugendlichen, wo er sich ärgert, daß der Himmel so blau und der Wald so grün und ein schönes Mädchen so rotwangig und hellaugig ist, so ergeht es auch zeitweilig ganzen Geschlechtern und ganzen Gruppen und Schulen der Künstler und Kunstrichter. Dann findet man Goethes kleine Lieder und Haydns kleine Sonaten leer und farblos und wühlt sich in pathetisch reflektierte, mit dunklen Formen und den Reizen geheimnisvollen Gedankenspiels prunkende Kunstwerke ein, damit man über den Rätseln der eigenen und

fremden Reflexion vergesse, daß man nicht mehr so frisch und rein zu empfinden vermöge wie ehedem. Eine solche Periode liegt in der Poesie und bildenden Kunst nahe hinter uns, aber die Gegenwart ist hier wieder unvergleichbar gesunderen und helleren, jugendlicheren Blickes geworden. In der Musik, die jetzt der allgemeinen ästhetischen Bildung nachhinkt, während sie ihr im achtzehnten Jahrhundert prophetisch voranschritt, sind wir noch nicht so weit. Ein großer Teil der Künstler und Kunstfreunde ist hier jetzt gerade so arg und noch ärger blasiert als die Litteraten in den schwülsten Tagen der Romantik und des seligen jungen Deutschlands. Möchten ihnen solche Werke wie Haydns Sonaten ein Jungbrunnen werden, daraus sie — das Alter so vieles Neuen und die ewige Jugend so vieles Alten erkennend — sich selber wieder jung trinken!

IV.

Sebastian Bachs Klavierwerke in der Gegenwart.

(Geschrieben im Frühling 1859.)

Fast dünkt es einem jetzt ein halber Frevel, über Musik zu schreiben. Denn wer in die schweren Geschicke dieser Zeit nicht handelnd greifen kann, der meint, er müsse wenigstens redend hineingreifen; und mancher fleißige Kunstfreund getraut sich nicht einmal mehr zu musizieren, wie es ja viele auch für sündlich achten, bei tiefer Trauer oder in der Karwoche oder am Bußtage ein Klavier anzuschlagen. So glaubt der gemeine Mann, „Musik" sei allezeit lustig, und nennt einen Choral nicht Musik. Und der Gebildete folgt ihm halbwegs: in ernster Lage die würdigste Instrumentalmusik zu machen, Musik zu *spielen* deucht uns zehnmal leichter frivol, als eine würdige Weise zu singen; denn jene reine, absolute Musik schwebt uns doch immer so obenhin als die besonders lustige Kunst vor.

Die Heiterkeit der Kunst erkennt überhaupt jedermann, den Ernst der Kunst aber nur der reifere Geist. So ist es denn ein Zeichen unserer Reife, daß die Gegenwart dem Ernste auch der heitersten Kunst, der Musik, täglich tiefer nachspürt und ihren Zusammenhang mit allen Geheimnissen des nationalen Lebens zu ergründen sucht. Sollte es da nicht gerade in schwerer Zeit erhebend sein, auch auf diesem Punkte für den Fortschritt unserer Gesamtkultur Zeugnis abzulegen?

So dachte ich manchmal in jetzigen Zeitläuften, wo ich die Klavierwerke des ernstesten deutschen Tonmeisters, Sebastian Bachs, fleißig und mit wahrer Erbauung zur Hand nahm. Vor hundert und mehr Jahren, da sie geschaffen wurden, standen diese merkwürdigen Denkmale deutschen Tiefsinnes gar versteckt, dann fast verschüttet und vergessen; jetzt ragen sie immer höher über alles deutsche Land. Darf es uns nicht stolz und getrost machen, daß jener kerndeutsche Mann, der vor zwanzig Jahren fast nur noch als ein Zuchtmeister der Schule galt, jetzt wieder alle kunstgebildete Welt so gewaltig vergnügt und erhebt, als plagt und demütigt? —

Bach zu verstehen heischt Arbeit; spielend ist noch kein Mensch mit ihm zurechtgekommen, und wer ihn genießen will, muß selber starken und gereiften Geistes sein; für große und kleine Kinder hat Bach keine Note geschrieben, sondern für Männer und für solche Frauen, die einen echten Mann zu fassen vermögen. Nun hat es zwar unserem Meister nie an solchen Kennern und

Bewunderern gefehlt, weder bei Lebzeiten noch nachher; allein dies war doch immer ein enger, fachgelehrter Kreis. Sein größeres Publikum hat Bach erst in unseren Tagen gewonnen, und wenn die Deutschen wirklich das sind, wofür man sie hält, ein Volk von Denkern, dann kann dieses Publikum mit der Zeit auch noch ein großes werden. Zwei Jahrhunderte dürfen stolz sein auf Bach: das achtzehnte hat ihn geboren für die Schule und die Kenner, das neunzehnte für die Nation. Ich betone das letztere Wort, denn ein nationaler Meister wie Gluck, wie Goethe und Lessing kann Bach sein, ein volkstümlicher wie Mozart und Schiller niemals.

Daß aber Bach der Nation gewonnen wird, ist eben ein Ehrenzeugnis der Gegenwart. Weder in der süßlichen Spielerei des italienischen Opernschwindels, noch in der Sentimentalität der romantischen Schule oder in der Frivolität der jungdeutschen vermochten wir ein rechtes Herz zu fassen für ihn; jetzt vermögen wir's. Es mußte viel zusammentreffen, daß wir's vermochten: der wiedererwachte Eifer und die Selbstentsagung historischer Erkenntnis; eine festere Verkettung der Musikgeschichte mit der Kunstgeschichte, der Kunstgeschichte und der Kulturgeschichte; strengere Zucht des Kunsthandwerkes und vor allem ein männlicher, deutscher und religiöser Zug, ein ernster Geist der Zeit. Alle Epochen kindisch tändelnder oder weibisch weicher Kunstideale haben sich mit der Geringschätzung des Unverstandes von Bach abgewandt.

Dennoch sage ich, er vergnügt und plagt, erhebt

und demütigt die Gegenwart. Denn diese Gegenwart ist eben doch auch aus ungleichem Garne gewoben, wie jeder Einzelcharakter, und es sind zum Teil gar wunderliche Gründe, aus denen man der Bachschen Weise wieder ein geneigtes Ohr geliehen. Sie werden uns zeigen, daß wir zwar stolz sein dürfen auf den Wiederbesitz Bachs, allein beileibe nicht allzu stolz.

Wer Bach nicht versteht und genießt, dem imponiert er einstweilen, und wer den Kunstreiz seiner Fugen und Toccaten nicht fassen kann, dem übt das Tongewimmel, flott gespielt, wenigstens einen wundersamen Nervenreiz. Die gröbste und die feinste Art des Kunstgenusses geht hier friedlich selbander. Tausende von Hörern, die bei Bachs Polyphonie weder wissen, was sie sich denken, noch was sie empfinden sollen, staunen doch über das rhythmische Rauschen dieser Polyphonie, das sie bewegt gleich dem Rauschen eines Wasserfalles, und lassen das Wellengeplätscher der geheimnisvollen Tonflut träumend an ihre Brust heranspielen, daß es ihnen zu Mute ist, als badeten sie in einem leicht bewegten See. Sie genießen lässig und sinnlich, während der Kenner bei denselben Stücken nur in ernstem Nacharbeiten des tiefsinnigen Formenkampfes mehr denkend als empfindend genießen kann. Bei Musikfesten erleben wir jetzt wohl auch eine Wirkung Bachscher Orchestersuiten auf die Massen, von der man sich vor zehn Jahren noch nichts hätte träumen lassen. Es ist das bei eben dieser „Masse" zunächst freilich nur eine sehr materielle Wirkung. Schon das Auge ergötzt sich, wie da die Gegenchöre gleich

streitenden Heeren aufsteigen und die geteilten Rotten der Fiedelbögen in breiten Staccato wie zum Bajonettangriff gegeneinander ausziehen. Die trutzige Kraft, die Ueberfülle und das starre Gleichmaß der rhythmischen Figuren packt den einen fast körperlich erschütternd, dem anderen dünkt das lustig unterhaltsam. Die Menge steht vor einem solchen Tonwerk wie unsere Großväter vor einem gotischen Bau*): fast alle staunen, manche lächeln, nur wenige erkennen und genießen; aber jeder nimmt den Eindruck des Rätselhaften und Ungewöhnlichen mit.

Man sieht aber, es sind zumeist zwei grundschlechte Motive, um derentwillen viele Hörer jetzt den volltönigen Bachschen Instrumentalsatz für konzertfähig halten und bewundern: die Lust an der Virtuosentechnik und an gedankenloser, nervenberauschender Musikträumerei. Der alte Bach ist unschuldig daran, daß er diesen Leuten gefällt, und stiftet doch nebenbei

---

*) Es ist ja gegenwärtig landläufig, Bachs Kunst mit der Gotik zu vergleichen. Vor hundert Jahren, d. h. fast zu Bachs Lebzeiten, verglich Marburg die damalige italienische Opernmusik, also gerade das Widerspiel, mit der gotischen Baukunst, nämlich wegen der vielen Verschnörkelungen der Melodie, „die den Ausdrnck ersticken, gleich wie man beim gotischen Bau von den vielen verstellenden Zieraten das Hauptwerk nicht erkennen kann". Manche Rossinischen Arien würden dann später erst recht den Gipfel der Gotik in der Tonkunst erreicht haben! Es gehört zu den tiefsten Rätseln der Kulturgeschichte, daß das achtzehnte Jahrhundert in der Kunst Sebastian Bachs ein dem gotischen Ideal so verwandtes Streben entfalten, im Urteil über die bildenden Künste dagegen jenes Ideal so ganz verkennen und mißachten konnte.

einiges Gute selbst durch diese gedankenlose Masse. Die Leute fühlen nämlich denn doch, daß sie diese Musik, die ihnen gefällt, eigentlich nicht verstehen. Niemand entgeht so leicht dem Zauber des Geheimnisvollen, der in hohen, unverstandenen Dingen ruht; das sonst unbegreifliche Durchschlagen der dunklen letzten Werke Beethovens ist neben der modernen Konzertfähigkeit Bachs ein Zeugnis dafür. Auch wem dergleichen Werke siebenfach versiegelt sind, der betrügt sich selber wenigstens zu einem Stück Verständnis, weil der Verdacht viel näher liegt, daß er ein Flachkopf, als daß Bach ein Wirrkopf sei. Solche dunkle Autoritäten stiften reichen Segen jener Selbstbescheidung, welche dem Zeitalter, da Bach wirkte, der allweisen Zopfzeit, so viel saurer ankam als der Gegenwart. Selbst der Musikgelehrte beugt sich schweigend vor der Willkür Bachs, wo er sie nicht zu rechtfertigen vermag, und wenn der alte Meister Quintenfolgen und Querstände setzt, so bietet die Theorie allen Scharfsinn auf, um den Fehler geistvoll zu finden, von dem man bei einem lebenden Künstler kurzweg sagen würde, es sei eben ein Fehler. *Scheinbar* sündigt Bach fort und fort gegen das Gesetz der Harmonie; *in der That* aber brachte er erst recht dieses Gesetzes Erfüllung. Abt Vogler suchte noch Bachs Choräle zu verbessern; er that dies in demselben Jahrhundert, wo der böhmische Maler Joseph Hickl ein Bild von Correggio verbesserte und an den Rand schrieb: Corregius pinxit, Josephus Hickl correxit.“ *Wir* suchen Bach, bescheidener und historisch objektiver, viel mehr

zu studieren als zu meistern; denn gerade der Gebildetste hat beim Anblick seiner Werke recht klar das Bewußtsein, ein ungeheures Bildungsmaterial vor sich aufgehäuft zu sehen, bei welchem es eines Jahrhunderts bedurfte, nicht, daß es erschöpft, sondern daß es erst recht für uns und die Nachkommen aufgeschlossen wurde. So demütigt Bach die Gegenwart in zwiefacher Weise: die Verständigen treibt er zur Selbstbescheidung und die Unverständigen zum blinden Autoritätsglauben.

Bachs Stellung gegenüber den ästhetischen Parteien ist überhaupt ganz einzig. Wie er früher unter allen musikalischen Großmeistern die schlimmste hatte, nämlich schier gar in den Schulschrank verbannt zu sein, so hat er jetzt die beste, nämlich die eines wiedererweckten, nach allen Seiten frisch wirkenden Künstlers, dessen Werke neu sind und doch vom Alter und überlieferter Autorität geheiligt, und den jede Partei zu ehren sucht, weil sie in ihm ein Stück ihrer selbst wiederfindet und also sich selber ehren will.

Die Männer der reinen altkatholischen Kirchenmusik sehen in Bach den letzten wahren Tonmeister, der zwar schon halb ein Abtrünniger war, dem Fluch, des achtzehnten Jahrhunderts und des Protestantismus verfallen, aber doch ein so herzbewegender Ketzer, daß sie ihm gerne noch einen Platz in ihrem musikalischen Himmel herausklügeln möchten, wie andere dem Heiden Sokrates die christliche Seligkeit.

Feiern nun diese Bach als den letzten wahren Musiker, so feiern ihn die Klassizisten der Haydn-Mozartschen Richtung als den frühesten absoluten

Tondichter, der die deutsche Instrumentalmusik, die absolute Musik, auf eigenen Füßen stehen lehrte, als den Johannes der klassischen Zeit, aus dessen Schule die großen Wiener Meister ihre besten kontrapunktischen Feinheiten und Kraftstücke überliefert erhielten.

Bach steht an einem Kreuzweg. Auf der einen Seite führen die Straßen zurück ins Herrschergebiet der Vokalmusik, dessen größte Marksteine Palestrina und Händel gesetzt haben; auf der anderen vorwärts in das neue Reich der instrumentalen Kunst. Gleichmäßig, gleich ihm, griff vorher keiner bestimmend in beide Gebiete, nach ihm nur Mozart. In dem nie erlöschenden Prinzipienstreit über den Vorrang der vokalen oder instrumentalen Kunst berufen sich darum die Streiter aus beiden Lagern gleicherweise auf Bach als Muster und Vorbild.

Blicken wir weiter im Kreise der Parteien, so fühlen die Beethovenianer die Verwandtschaft Bachs mit der hart angefochtenen letzten Periode Beethovens gar wohl heraus und erkennen in seinen großen mystischen Werken Typus und Schlüssel zu Beethovens mystischem Ausgang, in seiner H-moll-Messe eine Vorschule zu Beethovens großer Messe, in manchen seiner wuchtigsten Klaviersätze Beweisstücke zu jener aus Beethovens Spätblüte geschöpften neuen Lehre, kraft deren das wahre Genie über der Tiefe die Klarheit und über der Originalität die Schönheit von Rechts wegen vergessen soll.

Schon bei Beethovens Lebzeiten ahnte man den gemeinsamen mystischen Zug, der dieses Meisters letzte

Werke so nahe an Bach heranführt. Beim Erscheinen von Beethovens großer Klaviersonate Op. 101 im Jahre 1817 legte ein Kritiker der „Allgemeinen Musikzeitung" den Verehrern Bachs vor allen diese merkwürdige Schöpfung ans Herz, die in der That nicht bloß im Geiste, sondern auch in der Technik im besten Sinne an Bach erinnert. Bei vielen Romantikern jener Zeit lag in solcher Parallele freilich noch ein ziemlich zweideutiges Lob, und der russische Staatsrat Lenz bemerkt in seinem Buche über Beethovens drei Stilperioden zu diesem Vergleich: „La gazette pensait sans doute à la fugue du Final, en prononcant le nom de Bach dont Beethoven ne rappèle pas plus dans cette Sonate que dans ses autres compositons, le style sévère, les magistrales grandeurs d'une école sans pitié dont il n'avait que faire. La vie pour Bach c'était la Fugue, pour Beethoven la Symphonie, distance incommensurable." Allein nicht „die Strenge des Stiles und die magisterhafte Großheit einer erbarmungslosen Schule" ist es, was Bach und Beethoven zusammenführt, sondern die ideale Mystik, die Transcendenz in Form und Gedanke, welche ebenso tief aus gar mancher frei gesetzten Sarabande und Arie Bachs spricht, als aus den streng kontrapunktierten Sätzen in Beethovens großer Messe, in seinen letzten Quartetten und Sonaten. Nicht als Magister, sondern als kühne, überschwengliche Romantiker begrüßen sich beide. Wie tief ahnte schon der mit so klarem historischen Blick begnadete K. M. von Weber, der große Romantiker, diesen Zug

des Magisters, als er schrieb: „Sebastian Bachs Eigentümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, von wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu Händels mehr antikem Geiste."

Es ist in der That eine wundersame Eigenschaft Bachs, daß er eine ganze Schar späterer Entwickelungen prophetisch in sich schließt, — und Prophezeiungen versteht man bekanntlich erst, wenn sie erfüllt sind. Das dürfen wir jetzt sagen; hätte er oder seine Schüler es selber vorverkündet, so wäre es eine Lächerlichkeit gewesen. Ich greife aufs Geratewohl in seine Klavierwerke, und fast bei jedem Griff blickt uns eine neue Wahlverwandtschaft mit späteren Geistern entgegen, und doch immer gebannt in die echte feste Grundform des alten Bach. Liegt nicht die weiche Lyrik unserer besten Romantiker im Gesange seiner zweiten Bourée der H-moll-Partita wie in der Knospe beschlossen? oder Mendelssohns weibliche Anmut im A-dur-Präludium des zweiten Teiles des wohltemperierten Klaviers? und dann die stürmische Leidenschaft Beethovenscher Romantik in der trutzig aufbrausenden ersten C-moll-Phantasie? Und daneben wieder Haydns beschaulicher, naiv erzählender Ton in der Aria der vierten Partite (D-dur), und dann wieder das ganze entfesselte Pathos und übermütige Formenspiel moderner Bravour in der chromatischen Phantasie und Fuge (D-moll)! Hasses und Glucks schlichte Melodienplastik neben dem gewagtesten kontrapunktischen Bau und hart dabei das reine Modu-

lationsspiel vieler Präludien, an das Traumgewebe moderner Etuden erinnernd und so bar aller bestimmten, geformten Melodie, daß man sich schon zu der barocken Sünde hat verlocken lassen, einzelne dieser Sätze als bloße Begleitung zu nehmen und ihnen sentimental moderne Melodien überzulegen, und zwar mit Texten aus — Lamartines „Médiations poétiques!“

So vielgestaltig und doch in jedem Takte als er selbst erkennbar, ist kein zweiter Tondichter. Darum lobt und tadelt jede Partei an ihm, und gerade was die eine lobt, tadelt die andere, und doch bewundert ihn jede. Eben darum aber ist Bach nicht bloß ein fördernder, er ist vielen auch ein gefährlicher und verwirrender Meister, und man kommt wohl noch zu der Einsicht, daß er das vielleicht am wenigsten ist, wozu man ihn fast ein Jahrhundert lang ausschließlich hat machen wollen, nämlich ein Schulmeister.

Kinder soll man nicht ohne Führer in den Wald schicken, und Bachs Werke sind für den Schüler ein wahrer musikalischer Hoch- und Urwald.

Gar oft führt den einsamen Wanderer ein breiter Weg von guter Richtung in den Wald hinein, und wir schreiten eine Weile lustig vorwärts und dünken uns, obgleich landesunkundig, dennoch des Zieles sicher. Aber die schöne Fahrbahn wird immer grasiger und schmäler, je tiefer wir ins Dickicht dringen; rechts und links zweigen ausgefurchte Wege ab: es sind Holzwege, die sich zwischen den Wurzelstöcken eines gefällten Schlages verlaufen; auch wohlbetretene Fußpfade verlocken uns; doch sind es nicht Fährten des Menschen,

sondern des Wildes und enden bei einer einsamen Quelle. Mögen wir aber auch geraume Zeit suchen und lavieren; ein rechter Wanderer geht wohl um, aber er geht nicht irre. Die Logik der Ortskunde leitet ihn selbst in fremder Wildnis zuletzt so gewiß ans Ziel, wie den Hund der Instinkt der Ortskunde, — ich meine in Deutschland, wo denn doch auf jede Meile ein Wirtshaus kommt.

Bei Bach ist nur der Mann von gereifter und gereinigter Kunstbildung solch ein rechter Wanderer. Er wird wunderbare Kraft und Verjüngung von seiner Wallfahrt heimbringen. Von den anderen dagegen sind schon Tausende in Bachs Werken recht eigentlich als in einem Zauberwalde stecken geblieben. Dieses Urteil setzt den Meister nicht herab; er teilt solche Eigenschaft mit verwandt tiefsinnigen Genien ersten Ranges, mit Dante zum Exempel und Shakespeare. Man kann sich rasch derart in Bach hineinspielen, daß man jede andere Musik flach und reizlos findet; die Stock-Bachianer sind seit alter Zeit die einseitigsten und ungerechtesten Leute gewesen. Selbst wer vorübergehend sich ungeteilt mit Bach befaßt hat, der weiß, daß es zwar schwer hält, zu ihm einzugehen, aber noch viel schwerer, aus seinen Fesseln wieder herauszukommen. Der Schlüssel liegt nahe. Bach schließt eine ganze Welt von Entwickelungen keimhaft in sich, die er uns aber nur gegen redliche Arbeit zum Genusse gibt. Bach zu genießen ist nicht ein geschenktes, sondern ein erworbenes Gut; wir glauben zuletzt ein wahres Eigentumsrecht an dem Manne zu besitzen,

und er läßt uns nicht wieder los, weil wir ihn nicht wieder loslassen. Kein anderer großer Meister hat so viele Stücke geschrieben, die anfangs hart oder leer oder verworren klingen; je mehr man sich aber hineinspielt, desto weicher, voller und klarer erscheinen sie; denn der Meister hat nicht aus einer geläufigen Schulform, sondern aus sich selbst heraus gearbeitet. Es gehört Energie und Charakter dazu, ein recht schroffer Bachianer zu werden. Gerade solche Leute finden aber in dem Verschlossenen, Keimhaften seiner Muse einen ihrer eigenen Natur viel verwandteren Reiz als in der Vollblüte Mozarts und Beethovens. Daneben fesselt das dämmernde Helldunkel manches unter den größeren Werken Bachs um so gewisser, je mehr man ihm nahe tritt; denn weil wir es niemals ganz durchschauen, so bleibt der ewig junge Reiz eines halb gelösten Rätsels. So packt der Meister seine eingeweihten Jünger und Freunde mit eherner Faust, und wie er sich in sich selbst genug war und eine kleine Welt in sich beschloß, so genügen sie sich auch in ihm.

Der Grund aber, weshalb Bach den einseitig in ihm Befangenen so leicht irre führt, liegt nicht in seiner musikalisch-technischen Besonderheit, sondern in seiner ästhetischen Naivetät. Bach arbeitete zwar in stetem Verkehr mit einer fachgelehrten Kritik; er stand hier gar nicht so einsam, wie man wohl meint, sondern im Gegenteil mitten im strengen und eifrigen Zunfttreiben; er war selber ein rechter technischer Kritiker und fand frühe schon rein musikalische Rezensenten und seinen Biographen. Einige vernichtende

Kraftsprüche Bachs über allerlei Unfug in Satz und Spielart pflanzten sich fort bis auf diesen Tag. Ich habe die musikalische Tageslitteratur aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts auch im Hinblick auf Bach fleißig durchgegangen, um ein genaueres Maß seiner früheren Würdigung, d. h. seiner Verschollenheit, zu gewinnen. Man findet in jener Zeit erschreckend selten seiner Werke gedacht; viel lebendiger waren die Anekdoten und Kraftsprüche seiner gestrengen Kritik. Als das mahnende Gespenst eherner Technik erschreckte er noch ein Geschlecht, welches nicht mehr die Kraft besaß, ihn zu umfassen und zu lieben. Allein so fachgelehrt kritisch auch Bach gewesen, so arbeitete er doch nicht angesichts eines größeren allgemein gebildeten Publikums und noch viel weniger angesichts einer ästhetischen Kritik. Die Aesthetik hat ihrerseits bis zur neuesten Zeit fast niemals recht gewußt, was sie mit Bach anfangen solle, und ihn unglaublich lange geradezu totgeschwiegen. Ich sage, Bach ist ästhetisch noch ganz naiv, das heißt, er trifft in wunderbarem Instinkte oft genug den Nagel auf den Kopf, irrt aber auch nicht selten in den Zielen und Mitteln seiner Kunst und wagt Probleme, die man nur seiner Zeit und seiner genialen Gewaltsnatur zu gute halten kann. Nicht als Musiker, wohl aber als Aesthetiker stand er merkwürdig einsam. Von kecker Wagnis einer über die Grenzen unserer Kunst hinausführenden Symbolik, wie sie seit Gluck, Haydn und Mozart im Grunde nicht mehr möglich ist, sind namentlich fast alle größeren Gesangwerke Bachs er-

füllt, während uns die Instrumentalwerke, namentlich viele Orgelstücke und das wohltemperierte Klavier durch ihre vorweg eng begrenzten Ziele und Mittel neben dem reinsten technischen zugleich den reinsten ästhetischen Genuß gewähren. Allein gerade weil Bachs ästhetische Wagnisse niemals bloß keck, sondern immer auch geistvoll, oft bezaubernd naiv sind und sich in seinen umfangreichsten und tiefsinnigsten Werken, in den Passionen, Messen und Kantaten, der Natur der Aufgabe dieser Riesenwerke gemäß, am stärksten und zahlreichsten finden, so vermag er ebenso unwiderstehlich zu verwirren, und zwar geistvolle Leute viel leichter als mittelmäßige Köpfe. Bei Bach finden die streitenden ästhetischen Parteien unserer Musiker ein Arsenal ohnegleichen, und es gibt keine Richtung, die bei ihm nicht irgendwo eine Waffe wider einen beliebigen Gegner aufgreifen könnte.

Als ich vor neun Jahren gelegentlich der hundertjährigen Todesfeier Bachs jene Skizze über seine soziale Stellung schrieb, welche sich im ersten Bande dieser „musikalischen Charakterköpfe" findet, schloß ich mit dem Worte: „Unsere gesamte musikalische Entwickelung wird in ‚sonderbare Bewegung' geraten, wenn einmal die ganze Fülle der Schöpfungen Bachs, wie wir uns dessen in nicht allzu ferner Zeit versehen, bei ihr Eingang und Einwirkung vollauf gefunden hat." Diese Bewegung ist inzwischen schon zum Teil hereingebrochen. In derselben erscheint uns aber auch Bach mehr und mehr als ein neuer Mann, und wenn ich von dem Einfluß seiner Klavierwerke auf die Gegenwart rede,

so gestaltet sich dabei von selber nicht bloß ein Charakterbild unserer Zeit, sondern auch Sebastian Bach tritt in neuen Zügen vor unser Auge.

Bach hat uns zunächst nicht den Frieden gebracht, sondern das Schwert. Aber neben der kriegerischen Bewegung auf dem ästhetischen Kampfplan übt er auch höchst friedliche, stille Wirksamkeit, die ihm ganz besonders zum Ruhme und uns zum Segen gereicht. Auf ein Stück derselben möchte ich mit besonderem Nachdrucke die Blicke wenden.

Eine starke Stütze fand in unserer Zeit die Wiedererweckung Bachs in dem neuen Aufschwung des protestantischen Geistes. Der neue religiöse Eifer bekundet gerade darin seine frische Lebenskraft, daß er sich nicht bloß aufs Dogma und den Kultus beschränkt, sondern alle Seiten unseres Daseins umsponnen hat. So ist denn auch der moderne Protestant viel kunstbedürftiger geworden als unsere Väter und Großväter. Wir besannen uns wieder all des Tiefen und Hohen, was protestantische Kunst seit drei Jahrhunderten geschaffen und was großenteils verschüttet und vergessen lag. Wir bedurften dessen zumal für unser Haus; denn da unser kirchliches Herkommen der Kunst beim Gottesdienste so kargen Teil gönnt, hat der moderne Protestant sein häusliches Leben um so eifriger in Kunst zu schmücken begonnen. Unsere alten Liederdichter lebten wieder auf; die Bilder Dürers und andere Meister protestantischen Geistes — vor und nach der Reformation — wurden wieder heimisch in unserem Hause; moderne Zeichner wetteiferten mit

jenen alten. Und man wird, eingedenk der Schnorrschen Bilderbibel, der erbaulichen Richterschen Blätter, der Lutherbilder und Psalmen Gustav Königs, gestehen müssen, daß hier die neue protestantische Kunst wieder wahrhaft Eigenes geschaffen hat, was sich in manchem Stück mit unserem besten Erbe aus alter Zeit messen kann, in einzelnem unsere Altmeister sogar übertrifft.

In diesem kirchlichen Kunsteifer stieß man denn auch auf Bach. Hier aber fand sich kein moderner Mitwerber; auf einem Gebiete der geistlichen Musik steht Bach recht als souveräner Alleinherrscher, just durch seine Klavierwerke, nämlich auf dem Gebiete des geistlichen Instrumentalsatzes für das protestantische Haus. Abgesehen von den vereinsamten Kirchenwerken der Orgel entsprang die höhere instrumentale Kunst dem Konzertsaale, nicht der Kirche. Wir häufen jetzt Erbauliches in Bild und Gedicht, wohl auch im Gesang, nur das weltbeherrschende Klavier, das allgemeine Hausmöbel der Kunstliebe und Kunstspielerei, hat noch wenig Erbauliches aufzuweisen. Warum sollte aber nicht die Stimmung der religiösen Andacht, der Buße, des Aufschwunges zu Gott, auch von dem sonst ja doch in allen Zungen redenden Instrumente ausgesprochen werden können? Müssen wir nicht einen an die typische Form der Kirchenmusik anklingenden, von subjektivem Pathos, von sinnenreizendem Melodienflitter freien, in gottinniger Begeisterung gedachten Klaviersatz ein geistlich Stück nennen? Und gibt nicht hierzu der überreiche Melodienborn unserer Choräle und geist-

lichen Volkslieder typische Themen die Fülle, in deren Verarbeitung sich sogar eben jene besonderen religiösen Stimmungen klar erwecken lassen? — Dies alles ist möglich.

Eine protestantische geistliche Klaviermusik für das Haus ist denkbar, aber keiner hat sie bis jetzt durchschlagend und in Fülle geschrieben außer unserem Bach. Darum nenne ich ihn hier einen souveränen Alleinherrscher. Viele seiner Vorspiele über unsere edelsten Choräle gehören ebensogut dem Klavier wie der Orgel, dem Hause wie der Kirche, viele seiner Klavierpräludien, Toccaten und Fugen sind echte geistliche Hausmusik, und der größte und beste Teil des „wohltemperierten Klaviers" ist in religiöser Begeisterung empfangen und in kirchlich typischen Formen gearbeitet. Schon die Anwendung der alten Kirchentonarten, die Anlage und Führung der Stimmen u. dgl. gibt gar manchem schlichten Klaviersatze Bachs das äußere kirchliche Gepräge. Mendelssohn vor allen fühlte dies heraus und trug diese protestantisch geistliche Harmonisierung in einzelne Lieder wie in seine Oratorien und Orgelsätze hinüber. Es waren alte neue Accorde, die seitdem unser modernes harmonisches Kolorit langsam umzustimmen begonnen haben.

Wie sehr Bach eine durch und durch geistliche Natur war und oft dann selbst in religiösen Gedanken webte, wenn ihm kein besonderer kirchlicher Text vorlag, das bezeugen eben seine reinen Instrumentalsätze. Konnte er doch auch eine weltliche Gelegenheitsmusik schreiben über haarsträubend kindische Verse zur Begrüßung eines

sächsischen Ministers in Wiederau und nachgehends den Text unterlegen „Freue dich, erlöste Schar" 2c. — ohne alle Frivolität, daß es uns kaum anders bedünkt, als das Werk sei ursprünglich als Kirchenkantate gedacht. Selbst in Bachs Klaviersuiten und Partiten, die fast nur Tanzweisen enthalten und als „galante" Musik ganz besonders für die Kinder dieser Welt gesetzt sind, mutet uns manche Sarabande so geistlich an, daß wir uns ohne Arg auch religiös an ihr erbauen können. Vergleicht man freilich die weihevollsten dieser Sätze etwa mit jenen Choralvorspielen, wie sie im dritten Teile der „Klavierübung" stehen, so wird man erst durch den Vergleich inne, wie viel tiefer es dem Tondichter aus innerster Seele quoll, wenn ihm von vornherein ein typisches Motiv der Kirche vorlag. Welch wundersame Mystik der instrumentalen Stimmung tönt da gleich aus den drei Sätzen über die Choräle „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", „Christe, aller Welt Trost" und „Kyrie, Gott heiliger Geist"; welche geisterfüllte Auslegung der dreifachen Idee der Dreieinigkeit im bloßen Stimmungsbilde instrumentaler Kunst! —

Nun hat es Bach, als dem protestantischen Hausmusiker, zwar nie an einer kleinen stillen Gemeinde gefehlt, allein wir dürfen uns rühmen, daß diese kleine Gemeinde nachgerade eine große wird und mächtig mitwirkt zur allgemeineren Erkenntnis des Meisters. An Bach sich erbauen heischt aber wiederum Arbeit; eben deshalb ist es eine gesunde Erbauung; denn eine träumende und spielende Erbauung, die nicht er-

arbeitet wird, ist eben überall nicht viel Schatzes wert, am wenigsten in der Musik.

Bach ist aber nicht bloß ein protestantisch kirchlicher Musiker, er gehört der ganzen Nation an, der ganzen künstlerischen Welt und hat sich in seiner absonderlichen Art nicht bloß eine Provinz, sondern fast das ganze weite Reich seiner Kunst unterthänig gemacht. Diese Erkenntnis ist gleichfalls ein Ruhm der Gegenwart.

Lange Zeit galt Bach in der That nur als ein Meister des protestantischen Nordens; höchstens brach sich das „wohltemperierte Klavier" als Schulwerk auch in dem deutschen Süden Bahn. Im Odeonsaale zu München reihen sich die Büsten der berühmtesten Tonsetzer in dem Halbrund des Orchesterraumes; man sieht dort Méhul und Peter Winter, aber Bach fehlt, und es ist noch nicht lange her, daß Cimarosa Platz machen mußte für Beethoven. Vor etwa fünfundzwanzig Jahren, als man diese Büsten aufgestellt, zählte Bach für den Süden nur noch unter den toten Meistern; allein seit zehn Jahren beginnt er auch in München wieder lebendig zu werden. Doch gelang auch dies nur schrittweise, und wir stehen noch im Anfang. Es mußte die Alleinherrschaft der italienischen Oper gebrochen, es mußte durch den geschmeidigen und doch auch protestantisch norddeutschen Mendelssohn vermittelt, ja es mußte erst Beethoven gründlich eingeführt werden, bevor es Lachner gelingen konnte, auch ein Stückchen Bach mit Erfolg darzubieten. War doch der viel volksfaßlichere Händel auch noch ein fremder Gast und

sein Messias bei Menschengedenken nur mit lauem Achtungserfolg aufgenommen worden. Jetzt dagegen „stehen", wie die Schauspieler sagen, Händels Oratorien bereits in München und bilden den rechten Wirkenskern eines eigenen Oratorienvereins. München ist schon längst zu sehr deutsche Kunststadt in der bildenden Kunst, als daß nicht auch in Poesie und Musik das deutsche Kunstinteresse sein Recht gewönne neben dem konfessionellen und örtlich politischen, und wie der Katholik sich am Messias künstlerisch erbaut, so erbaute sich auch mancher echte Altbayer an der vor mehreren Jahren im Konzert und der Kirche mit Glück versuchten Aufführung jenes Dettinger Tedeums von Händel, welches weiland zur Feier des entscheidenden Sieges wider die Ansprüche Kaiser Karls VII, des Bayern, geschrieben wurde, und der alte König Ludwig saß selber vorn unter den mächtig ergriffenen Hörern.

Viel vorsichtigeren Schrittes versuchte man's mit Bach. Allein obgleich ein so entschiedener Norddeutscher, fiel er doch ganz und gar nicht durch; nur mochte man nicht gern hören, daß seine Musik, die so fremdartig bewegte, eine im Kern protestantische sei. Hatten doch schon in Mendelssohns Paulus die „vielen Choräle" hie und da etwas unangenehm berührt. Mit Bach mußte man also doppelt behutsam vorangehen; denn das Publikum läßt sich, wie andere große Herren, nicht gern etwas abtrotzen, desto mehr aber abschmeicheln. Eine ganze Kirchenkantate aus den neu erschlossenen Schätzen der Bachgesellschaft wagte Lachner

im Odeon noch nicht aufzuführen; allein er drang mit einer aus den dankbarsten Bruchstücken mehrerer Kantaten klug zusammengefügten Mosaik siegreich durch, oder man kürzte in ähnlichem Sinn eine Orchestersuite oder imponierte mit einem Orgelstück in der glänzenden Esserschen Instrumentierung. So bürgert sich Bach auch hier allmählich und sicher ein, und die Klavierwerke, die in den vielen neuen Drucken — wie allerwärts — in Hunderte von Häusern dringen, machen mehr als alles andere seine spröde Form dem Ohre vertraut.

Von drei Seiten ist überhaupt für den Eingang Bachs in allen deutschen Landen erstaunlich viel geschehen: durch die historische und ästhetische Agitation der Presse, durch die geistlichen Gesangvereine der Dilettanten und durch eine große Schar jüngerer Klavierlehrer, die in Bachs Werken das Fundament ihrer Schule suchten. Es hat kunsthistorisches Interesse, das Wiederaufsteigen Bachischer Werke im neueren Musikhandel mit der Geschichte der musikalischen Parteien zu vergleichen. Bach konnte bei Lebzeiten bekanntlich nur wenige seiner Werke zum Drucke bringen; er war über vierzig Jahre alt, als sein „erstes Werk" in die Presse kam! Zwei Teile seiner „Klavierübung" erschienen „im Verlage des Autors"; die „Kunst der Fuge" wurde von einem seiner Söhne graviert; allein der Meister erlebte die Vollendung des Werkes nicht und als es erschien, deckte der Ertrag nicht einmal die Kosten der Kupferplatten. Außer etlichen Klavier- und Orgelheften und Chorälen wurde überhaupt im Ver-

laufe des achtzehnten Jahrhunderts nichts weiter von Bach gedruckt. Die Kunst hatte einen ganz anderen Gang genommen, und der Schaffensdrang neuer ebenbürtig großer Künstler war zu mächtig, als daß sie sich und anderen Atem gegönnt hätten zu breiten historischen Studien. Erst ein halbes Jahrhundert nach Bachs Tode erschien sein Hauptwerk des Klaviersatzes, das „wohltemperierte Klavier", im Drucke, und man begann eine Gesamtausgabe der Klavierwerke. Allein es war noch zu frühe; das Unternehmen blieb auf halbem Wege stecken. Forkels treffliche Biographie des Meisters hing zusammen mit jener Ausgabe; wir erhielten die volle Ausgabe nicht, aber wir gewannen wenigstens diese Perle unserer musikgeschichtlichen Litteratur. Von da ab mehren sich die Drucke einzelner Bachscher Werke langsam und stetig; namentlich in den zwanziger und dreißiger Jahren, wo so viele Händelsche Oratorien erschienen und auch ein Klavierauszug der Passionsmusik. Verwundert warf man damals die Frage auf, warum jetzt mehr Bach und Händel gedruckt werde als selbst bei Lebzeiten jener Meister, während doch in diesen Blütentagen Rossinis und Aubers just die sinnlichste Musik und namentlich die lüderlichste Klavierschreiberei so stark im Schwange ging. Allein gerade in dieser trostlosen Zeit war eine Schule der historischen Forschung erstanden, Kiesewetter, Thibaut u. a. hatten eine Partei um sich gesammelt, die fern von dem Musikantentum des Tages die Schätze einer ernsteren Vergangenheit wieder zu verstehen und zu beleben suchte. Dieser Gegenzug der

höheren Bildung kam auch Bach zu gute, und je breiter nun die Geschichte Boden gewann in unserer Kunst, um so gewaltiger trat auch der alte Bach wieder hervor. Fünfzig Jahre nach dem mißglückten Versuch einer ersten größeren Ausgabe und hundert Jahre nach Bachs Tode waren wir endlich so reif und historisch gebildet geworden, daß eine volle Gesamtausgabe als Nationalsache glänzend begonnen und nun schon durch ein Jahrzehnt sicher und fruchtbringend fortgeführt werden konnte.

Nach diesem Rückblick nehme ich den abgebrochenen Faden wieder auf, um über das örtliche Vordringen Bachs im modernen Deutschland dem Vorgesagten noch etliche Notizen anzufügen.

Ich erwähnte, daß neben den Kunsthistorikern namentlich eine große Schar jüngerer Klavierlehrer in Bachs Werken den Grundstein ihrer Schule suche. Indem sie sich mit einem zuweilen sehr einseitigen Bachkultus als eine aristokratische Gruppe den gewöhnlichen Schulmeistern ihres Instrumentes gegenüberstellten, fanden sie nicht nur in den künstlerisch aristokratischen Kreisen, sondern merkwürdig genug auch in der gesellschaftlichen Aristokratie dauernden Erfolg. Denn es ist Thatsache, daß der von Haus aus so streng bürgerliche Thomaskantor gerade in der vornehmen Gesellschaft Norddeutschlands jetzt besonders breite Wurzel schlägt, wofür übrigens auch schon in dem von oben herab sich verbreitenden kirchlichen Eifer eine Erklärung nahe liegt.

Daß der Schwerpunkt der durch Bachs Wieder-

erstehen erzeugten Bewegung freilich zumeist noch in Norddeutschland ruhe, bestätigt sich vorab durch einen Blick nach dem Südosten. Weit saurer als in Bayern wird es den Bachianern in Oesterreich. Schon das Mitgliederverzeichnis der Bachgesellschaft redet in Zahlen dafür. Nur in vier bis fünf österreichischen Städten finden sich Beteiligte dieses Unternehmens, zusammen etliche und zwanzig, und zwar fast durchaus Musiker oder Musikhändler, während schon in Bayern und noch viel mehr im Norden Nichtmusiker in großer Zahl und öffentliche Bibliotheken zu diesem Nationalwerke steuern. Selbst die Stadt Paris, von dem kirchenmusikeifrigen London zu schweigen, zählt mehr Teilnehmer, als der ganze österreichische Kaiserstaat. So soll denn auch im Hause wie im Konzert Bach bei den Wienern vergleichsweise noch wenig Wurzel gefaßt haben, und selbst Händels Oratorien steht man dort noch viel spröder gegenüber, als in den südwestdeutschen Städten. Leichter soll man sich jetzt an der Donau für Schumanns als für Bachs Polyphonie begeistern und so gleichsam von hinten nach vorn, vom reflektiert überfeinerten, modern raffinierten Kontrapunkt anhebend, die Schule zu Bachs ursprünglicher Kraftnatur durchzumachen beginnen. Und allerdings ist es leichter, von der undeutschen Unnatur und Spielerei der großen Oper und des musikalischen Salons eine Brücke zu Schumann zu schlagen als zu Bach.

Trotz alledem bleibt es Thatsache, daß Bachs Werke, die vordem bloß ein örtliches oder ein Fach-

und Schulpublikum hatten, jetzt in alle Welt ausgehen, und wenn auch nicht zu allem Volke, so allmählich doch zu allen Kunstgebildeten predigen. Nicht bloß in selbständigen Ausgaben, auch in der Anthologie, ja im Album liegen jetzt Bachs Klaviersätze auf dem Pult des Musikfreundes, und selbst aus Paris begegnet uns ein Sammelwerk, „Les bonnes traditions du pianiste“, welches neben den in Deutschland so unbekannten merkwürdigen Stücken Couperins, den Bach selber wert hielt, studierte und überwand, Tondichtungen von Sebastian und Philipp Emanuel Bach in den französischen Salon einzuführen sucht.

S. W. Dehn in Berlin wollte neuerdings eine Geschichte und Theorie der Fuge mit einer Analyse der wichtigsten Nummern des „wohltemperierten Klaviers“ verbinden als einen Kommentar zur technischen Erkenntnis Bachs, der nach dem Tode des Verfassers jetzt leider nur in einem kleinen Bruchstück (bei Peters in Leipzig) veröffentlicht werden konnte. Eine neue Schule des Klavierspieles und Satzes geht aus von dem wiedererstandenen Bach. Man braucht nur einen Blick in die treffliche Klavierschule von Lebert und Stark (Stuttgart, Cottasche Buchhandlung) zu werfen, um des inne zu werden. Der ganzen musikalischen Formenlehre wächst täglich neuer Reichtum zu durch den alten Meister. Vor dreißig Jahren konnte man eine „Suite“ noch definieren als ein veraltetes, buntscheckiges Sammelstück von allerlei Tanzweisen, als die Großmutter des modernen sinnlosen Potpourris und eine „Toccate“ als eine engbrüstige kontrapunktische Spielerei,

die Urahne der modernen Etude! Welche tiefere Idee der Suite als des würdigen Vorgebildes der Sonate ist uns inzwischen durch die breitere Kenntnis Bachs zum Bewußtsein gekommen! Durch das Studium dieses Meisters und seiner Schule finden wir überhaupt erst den Weg zu einer quellenhaften und kritischen Geschichte der Sonate, die noch zu schreiben ist. Jeder echte Genius gleicht dem Cid, der auch im Tode noch die Schlacht gewinnt; doch weiß ich keinen, bei dem dies Gleichnis schlagender zutrifft als bei unserem Sebastian Bach.

Wenn übrigens die Aufnahme Bachs im deutschen Süden zur Zeit noch beschränkter ist als im Norden, so muß man, um gerecht zu sein, auch den Stil umkehren und im Norden anfragen nach der verbreiteteren Kenntnis der klassischen katholischen Kirchenmusik des Südens, und man wird dort nicht minder bescheidene Anfänge finden wie hier. Das wächst nicht allein aus dem Gegensatz grundverschiedener konfessioneller Gesittung. Die Musik, an die Zunft gekettet, trat überhaupt zuletzt von allen Künsten aus dem rein örtlichen Bann, um in ihren Meisterwerken Gemeingut der Nation zu werden. Die Oper und das Konzertstück des vorigen Jahrhunderts war ebensogut wie die Kirchenmusik zunächst für den Ort, für einen bestimmten Brotherrn, ein Theater, eine Kirche geschrieben und haftete gar oft am Orte, unteilhaftig des Segens der Druckerpresse. Die musikalische Nationallitteratur begann erst mit der Wiener Schule, und wir müssen jetzt der Nation gar viel zurückerobern, was von älteren Meisterwerken durch ganze Menschenalter in engen Kreisen festgehalten

wurde. Darum erwecken wir jetzt Bachsche Partituren wieder, reinigen sie philologisch, kritisieren und kommentieren sie, wie der Sprachforscher einen alten Autor.

Und bei dieser wunderlichen Arbeit wird uns dann der Genuß, mit einem Blicke zu erschauen, wie ungeheuer viel die Musik seit hundert Jahren gewonnen und wieviel sie verloren hat. Ich glaube, keine andere Kunst hat ähnliche Maße des Gegensatzes in einer solchen Spanne Zeit aufzuweisen, wie wenn wir Bach mit uns selbst vergleichen; denn keine hat sich so rasch entwickelt. Jedes Bachsche Klavierstück zeigt uns einen Mann aus einer anderen Welt, ein Geschlecht von ganz anderem Fleisch und Blut als das unserige, und doch einen Propheten aller der Entwickelungen, die zum heutigen Tag herüberführten.

Und hier kehre ich zurück zu meinem Anfang und meine, es sei wohl ein zeitgemäßes Beginnen, gerade in unseren Tagen mit Stolz an einem Meister sich zu erbauen, der ureigen und deutsch war wie wenig andere, und dies zwar in einer Epoche voll politischer, sittlicher und künstlerischer Erbärmlichkeit; den wir einen Meister der Gegenwart nennen dürfen, ob er gleich längst gestorben ist. Geistig besitzt ihn die Nation jetzt mehr als bei Lebzeiten, und wir mögen uns dessen als eines Zeichens der Erstarkung getrösten. Denn Bach zu erkennen heischt einen Mann, und eine Zeit, die sich dieser Erkenntnis so treu und eifrig hingibt, muß doch auch wohl mannhaft geartet sein.

Die beiden Beethoven.

Jeder große Künstler hat einen Januskopf, er blickt in die Vergangenheit und in die Zukunft, er vollendet und beginnt. So vollendet Dante die mittelalterliche Poesie und ist zugleich ein Prophet der Renaissance, so vollendet Shakespeare die Poesie der Renaissance und eröffnet den Reigen moderner Dichtung. Auch Beethoven hat ein solches Doppelantlitz; er vollendet die klassische Periode der Tonkunst und eröffnet die romantisch moderne.

Allein in diesem Sinne rede ich nicht von den „beiden Beethoven".

Es gibt Künstler, deren Laufbahn sich so scharf in zwei Abschnitte gliedert, daß man sagen könnte, in ihres Lebens Mitte sei ein alter Geist aus ihnen heraus und ein neuer in sie hineingefahren, wie wenn Gluck bis zu seinen fünfziger Jahren dem Zeitgeschmacke der italienischen Oper dient, dann aber erst sich selber findet und mit seiner neuen großen und echten Dramatik die Gegenwart und die Folgezeit zu beherrschen beginnt. Auch bei Beethoven unterscheidet man zwei Epochen, aber sie bilden keine solchen Gegensätze, sie

bezeichnen keine Umkehr; die zweite Periode erwächst vielmehr aus der ersten, und der Wendepunkt knüpft sich nicht an ein einzelnes Werk oder ein bestimmtes Datum; wir erkennen ihn erst vollauf, wenn er längst überschritten ist.

Also rede ich auch in diesem Sinne nicht von den „beiden Beethoven".

Zu verschiedenen Zeiten, bei verschiedenen Völkern wird ein großer Meister im internationalen Kunstleben der Jahrhunderte oft sehr ungleich gewürdigt, proteusartig nimmt derselbe Mann nicht bloß zwei, sondern vielerlei Charaktere an. Keiner hat diese Wandlungen wohl stärker an sich erfahren als Shakespeare. Vom veralteten englischen Schauspieldichter erhob er sich zum Weltpoeten, der zweihundert Jahre nach seinem Tode erst recht modern ward; er dichtete dem einen wie ein betrunkener Wilder, dem anderen wie ein Klassiker, dem dritten wie ein Romantiker, dem vierten steht er über allen Schulen und Kategorien und ist nur Shakespeare, eine Welt für sich, nur mit sich selbst vergleichbar. Und wer weiß, was nicht alles noch aus diesem Shakespeare werden kann; er hat Zeit, es abzuwarten. Auch Beethoven, obgleich noch so jung neben dem großen Briten, ist verschiedenen Zeiten schon ein mehrfach anderer gewesen. Doch da müßte man mindestens von drei oder vier Beethoven reden; mit den „beiden Beethoven" käme man gar nicht aus.

Also fasse ich das Wort auch nicht in diesem Sinne.

Ich blicke vielmehr nur auf Beethoven in der Gegenwart, im heutigen Deutschland, und da treten uns sofort zwei Männer vor Augen, die man Beethoven nennt; sie sind nicht bloß unterschieden, sondern auch grundverschieden, einer streitet mit dem anderen, einer verneint den anderen. Eine jede der sich gegenwärtig bekämpfenden Hauptparteien beruft sich nämlich auf Beethoven, unter dessen übermächtigem Einfluß wir zur Zeit noch alle stehen, eine jede macht sich ihren besonderen Beethoven, um die gegnerische Partei in ihrem Beethoven zu schlagen. Und dies nenne ich die beiden Beethoven. Unsere musikalischen Prinzipienkämpfe können sich nicht klären, bevor wir nicht über Beethoven ins klare gekommen sind. Es gibt Mythenkreise, welche sich um die persönlichen Lebensschicksale großer Künstler weben, es gibt aber auch Mythenkreise der kunsthistorischen Erscheinung, des nachwirkenden Ideals epochemachender Meister. In diesem Sinne ist Beethovens Ideal bereits zum Mythus, zum Tendenzmythus geworden in der modernen Doppelgestalt der „beiden Beethoven".

Ich könnte meinen Stoff als Dialog behandeln, wo dann A und B sich je mit ihrem besonderen Beethoven bekämpfen würden. Allein A und B genügen mir nicht, ich brauche viele und vielerlei Leute, obgleich dieselben zuletzt doch immer nur zwei Beethoven haben. Also wähle ich eine freiere Form des Vortrags, lasse bald diesen, bald jenen reden und rede zuweilen auch selber mit. Wir unterhalten uns in Aphorismen. Denn wenn das Gespräch jenen Fluß

des Zusammenhangs gewinnen sollte, der die einzelnen Gründe erschöpft, so würden wir in Ewigkeit nicht fertig werden, es ist keine Verständigung möglich: zwei gerade Linien, die sich einmal durchschnitten haben, kommen nie wieder zusammen und wenn man sie bis ans Ende der Welt verlängerte. So würden also auch die Gegner immer weiter auseinandergehen, je länger sie sich verständigten. Wo aber ein jeder seinen Satz sagt, indem er dem anderen den Rücken kehrt, da unterhält man sich in Aphorismen, und dies ist nun einmal das Bild all unserer heutigen musikalisch-ästhetischen Debatten.

Um auf ganz neutralem Boden unser aphoristisches Gespräch zu beginnen, nehme ich ein altes Konversationslexikon zur Hand und schlage den Artikel „Beethoven" auf. Schon der erste Satz desselben genügt als Thema zu einem ganzen Buche über die beiden Beethoven, als These zu einer endlosen Disputation über diese Doppelgestalt. Der Satz lautet: „Ludwig van Beethoven, einer der größten Komponisten, insbesondere ein Meister der Instrumentalmusik, der Vollender der klassischen Epoche der Wiener Tonschule, geb. 1770, gest. 1827."

Außer dem Namen und den Jahreszahlen ist in diesem Satze jedes Wort kontrovers.

Beethoven soll ein „Komponist" gewesen sein, so meinten in der That die älteren Musiker. Allein der moderne Tonkünstler wirft dieses Wort weit weg und behauptet, darin ruhe eben die Größe Beethovens, daß er kein Komponist gewesen sei, sondern ein „Ton-

dichter". Der Kunsthistoriker tritt belehrend dazwischen. „Der erste," so sagt er, „welcher den „Compositore" als ehrenden Amtstitel zu dauerndem historischen Ruhme brachte, war Palestrina; er gewann diesen Titel, als er durch seine drei klassischen Probemessen die Kirchenmusik dem Gottesdienste gerettet und eine neue Epoche der Tonkunst begründet hatte. Der ‚Komponist' oder ‚Tonsetzer' ist also ein Mann von hohem dreihundertjährigem Adel, und dazu trifft der Titel auch die Sache, was sonst nicht immer bei Titeln der Fall zu sein pflegt, er trifft das Wesen der Musik, welches architektonisch ist, denn im Aufbau des ‚Satzes' gewinnen die sonst ins Ziellose schweifenden Stimmungsgebilde der Melodie und Harmonie erst Maß und Schranke, Gesetz und Logik, sie werden erst Musik."

„Welch überwundener Standpunkt!" ruft der Moderne. „Höre ich da doch fast den alten Schlegel, der die Architektur eine gefrorene Musik und die Musik eine aufgetaute Architektur genannt hat! Palestrina und Bach und Mozart mögen Tonsetzer gewesen sein, aber in Beethoven überwindet der Tondichter den Tonsetzer, und wer heutzutage etwas Rechtes bedeuten will in der Musik, der darf eben kein Komponist, der muß ein Tondichter sein."

„Vermutlich wollen nun die Maler demnächst auch Farbensänger heißen und die Dichter Versemaler," entgegnet der Historiker. „Der Tondichter ist nichts weiter als ein verwirrendes und darum verwerfliches Wortspiel mit dem Doppelsinne des Wortes Poesie; denn poetisch nennen wir sowohl den phantasievoll

künstlerischen Geist überhaupt, den wir in jeglicher Kunst, wie in den schönen Erscheinungen des Lebens suchen, als andererseits auch Gehalt und Wirkung eines Dichtwerkes als solchen. Beides sind aber grundverschiedene Dinge. Und wenn man wissenschaftlich und ohne Wortspiel redet, dann soll eben die Musik nicht dichten, sondern musizieren, ja sie fängt vielmehr gerade da an, wo die Dichtkunst aufhört. Für den Tondichter hat Lessing nicht gelebt, wenigstens niemals einen Laokoon geschrieben."

Der moderne Tonpoet erwidert: „Bei den alten Komponisten herrschte das Formspiel, zwischen welchem hie und da die poetischen Gedanken durchblitzen, bei dem Tondichter Beethoven beherrscht der poetische Gedanke das Formspiel. Darum ‚spielt' ihr eure Komponisten, wir ‚interpretieren' unsere Tondichter. Ueberhaupt war Beethovens Kunst eigentlich gar nicht die Musik, sondern die Allkunst, zu deren Aussprache er sich allerdings der Töne bediente. Diese Allkunst aber nennen wir in Ermangelung eines besseren Wortes Poesie. Mitunter ist die Allkunst noch etwas knospenhaft verhüllt in Beethovens Werken; und so verfiel er denn mitunter auch noch in den Fehler, zu komponieren. Aber das war der rechte Beethoven noch nicht. Als er zuletzt sich selber fand, da zertrümmerte der Tondichter Beethoven kraft dieser Allkunst die Tonsetzerei, er, der Riese, der Titan — —"

„Das sind nun wieder zwei Titel, die ihr eurem Beethoven gebt," unterbricht ihn der andere, „zwei Titel, noch schlimmer als der Tondichter, mein Beet-

hoven führt sie nicht. Denn ein Riese ist immer eine Mißgeburt, so gut wie ein Zwerg, und der rechte Künstler kann immer nur ein maßvoll harmonischer Mensch sein. Ich wollte in der That, allerlei nachbeethovensche Musik wäre etwas weniger riesenhaft, sie würde dann etwas genießbarer werden. Die Titanen vollends waren wüste Empörer von sehr unkünstlerischer Art, sie wollten den Himmel stürmen und wurden in den Tartarus geschleudert; Apollo aber thront im Himmel, und den Musen und Grazien steht der Himmel offen. Du hältst es für eine Herabwürdigung deines Beethoven, wenn man ihn einen Tonsetzer nennt; ich halte es für herabwürdigend, meinen Beethoven einen Riesen oder Titanen zu heißen." So spricht der kritisch strenge Mann.

Allein trotz alledem muß sich Beethoven heutzutage den Titel des „Tonriesen" gefallen lassen; wir lieben nun einmal die großen Worte. Und die Freunde dieses Wortes werden sagen, es sei zunächst nur vergleichsweise gebraucht, da Beethoven seine gefeierten Vorgänger und Zeitgenossen riesig überrage. Nun gibt es jedoch viele Kenner und warme Verehrer Beethovens, denen er keineswegs der schlechthin größte Komponist ist, sondern — ganz entsprechend unserem thematischen Satze des Konversationslexikons — *einer* der größten; andere halten diese Beschränkung für einen Frevel und schwören, er sei der größte. Die ihn aber bloß für „einen" der größten Meister gelten lassen wollen, können zwei ganz entgegengesetzten, ja todfeindlichen Parteien angehören, sie können strenge

Klassizisten sein oder Wagnerianer. Die ersteren wollen ihn nicht unbedingt über seine Vorläufer, die anderen nicht unter seinen neuesten Nachfolger stellen. Sie haben dabei eben wieder zwei verschiedene Kunstideale und zwei verschiedene Beethoven im Sinne.

Wenn man nun aber auch bestreitet, daß Beethoven „ein Komponist" gewesen, so wird man ihn doch wohl mit dem dritten Worte unseres Themas als „einen Meister der Instrumentalmusik" gelten lassen. Ja oder nein. Denn genauer erwogen bedeutet jenes Wort in unserem Zusammenhange doch: die instrumentale Meisterschaft war das Eigenste und Beste, das Epochemachende von Beethovens künstlerischem Schaffen. Und mit dieser Erläuterung des Wortsinnes erhebt sich sofort wieder das Gespenst der beiden Beethoven.

Viele sagten sonst und viele sagen auch heute noch: „Es ist Beethovens höchster Ruhm, daß er die reine Instrumentalmusik zum Gipfel hob." — „Nicht der höchste," berichtigt ein Jünger der jüngsten Tonschule, „denn sein höherer Ruhm noch war, daß er die reine Instrumentalmusik zerstörte und in seiner letzten Symphonie das bloße Spiel der Instrumente in die verschmolzene Ton- und Wortdichtung auflöste. Daß er nach dieser neunten Symphonie noch eine zehnte zu entwerfen begann, war ein glücklicherweise nicht vollendeter Mißgriff; die neunte mußte seine letzte sein, ja sie hätte die letzte aller Symphonien überhaupt bleiben und nach derselben hätte eigentlich kein Mensch mehr eine Symphonie schreiben sollen.

Mit der reinen Instrumentalmusik war es fortan aus und vorbei, und jeder weitere Versuch auf diesem Gebiete ist nur noch Reaktion und Restauration. So ist es auch der höchste Ruhm von Beethovens letzten Quartetten, daß sie gar keine rechten Quartette mehr sind und also wiederum schlechthin die letzten, und über all seinen Quartetten und Symphonien steht die Missa solennis, welche man richtiger auch keine Messe mehr nennen sollte. Die Symphonie löst sich auf in den Wechselgesang des instrumentalen und vokalen Chores, die neunte Symphonie wird zum weltlichen Tedeum und die Messe zur geistlichen Symphonie, wie die Musik in beidem Poesie geworden ist. Beethovens unerreichte Meisterschaft beginnt gerade da, wo der Instrumentalkomponist aufhört, wie mag man also den Gipfel seines Ruhmes in der Instrumentalmusik suchen?"

Solche und ähnliche Ansichten hört man jetzt häufig genug. Allein andere Leute haben eben einen ganz anderen Beethoven. Die weit überwiegende Mehrzahl seiner Werke gehört der reinen Instrumentalmusik, wie sie seit Haydn herrschend im Zentrum unserer klassischen Tonkunst stand. Die Sonatenform war Beethoven die geläufigste, die erste und letzte seines musikalischen Denkens und Dichtens, und selbst das Finale der neunten Symphonie erbaut sich auf der Grundform eines großartig erweiterten Rondos. Die eigensten Beethovenschen Melodien und Motive sind instrumental gedacht, wo er für Instrumente schreibt, da fließt der Strom seiner musikalischen Erfindung

viel reicher, freier und unmittelbarer, als wenn er für die Singstimme setzt. Seinen besten Gesang gab er der Geige und dem Klavier, während er nicht selten mit der menschlichen Stimme förmlich ringt, im vollen Gegensatze zu Mozart, dessen ursprünglichste Melodien vokaler Natur waren. Sebastian Bach hingegen war auch in diesem Stücke Beethoven nahe verwandt, auch er erfand seine Motive zunächst instrumental. Bei vielen Bachschen Arien möchten wir die konzertierende Geigen- oder Oboenstimme viel lieber singen und die Singstimme geigen. Das Instrument gab beiden Meistern Freiheit, der menschliche Gesang hemmte und fesselte sie. Darum steht Mozart im Geiste seiner Melodik dem Volke des Gesanges, den Italienern, weit näher als Bach und Beethoven. Aber die reine und klassische Instrumentalmusik bleibt andererseits der höchste nationale Besitz der deutschen Tonkunst. Und wer hätte mehr dazu beigetragen, den Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts die Musikherrschaft der Welt zu gewinnen, als Beethoven, der Instrumentalkomponist?

Uebrigens schrieb der Symphoniker Beethoven bekanntlich auch einen Fidelio. Und man sollte meinen, über diesem Werke, welches echt orchestrale und echt vokale Wirkung so gleichberechtigt und so innig verschmolzen zeigt, könnten sich die beiden Gegner wohl die Hand reichen und einen gemeinsamen Beethoven mit gleichen Worten anerkennen. Sie werden das aber doch nicht thun. Wer in Beethoven den hohen Meister des klassischen Ideales sieht, der wird sich ganz

besonders dieser klassischen Oper freuen, dieses Fidelio, den der instrumentale Meister mit Mühe und Fleiß seiner widerstrebenden Natur abgerungen; denn der größte Dramatiker des Orchesters und des Konzertsaals mußte sich die Dramatik des Gesanges und der Scene erst erkämpfen. So hat sich auch die musikalische Welt jahrzehntelang widerstrebend zum Verständnis dieser einzigen Oper emporgearbeitet. Doch auch diese Welt ist nicht mehr ungeteilt, und es gibt auch hier zwei Beethoven. Dem Beethoven des Klassizisten ist im Fidelio ein großer Wurf gelungen; der Beethoven des echten Wagnerianers dagegen that im Fidelio einen großen Mißgriff. Er hätte überhaupt gar keine Oper schreiben sollen; denn für das Musikdrama war es damals noch zu früh und für die Oper war es schon zu spät. Vor fünfzig Jahren sträubten sich viele Musikfreunde gegen den Fidelio, weil er zu wenig opernmäßig sei, und heute ist er manchen Leuten bereits viel zu opernhaft. Man kann's nicht allen Leuten recht machen, aber allen Zeiten noch viel weniger. Eine Geschichte der Kursschwankungen der großen Künstler und ihrer Werke auf jener ästhetischen Börse, deren Tage nach Jahrzehnten und Jahrhunderten zählen, gäbe ein äußerst lehrreiches Buch, einen Supplementband zur Kunstgeschichte voll tiefer kulturgeschichtlicher Aufschlüsse. Beethoven steht jetzt noch im Zenith der allgemeinsten Anerkennung; aber die Zeit kündigt sich schon an, in welcher eine gerechte historische Kritik Beethoven wird „retten" müssen, wie sie sich etwa heutzutage gedrungen sieht, Händel und

Mozart zu retten, das gute Recht der Händelschen „Schablone“ zu erweisen und darzuthun, daß die wuchtigen Chöre des Messias doch etwas mehr sind als „Elefantengetrampel“, zu zeigen, daß Mozarts Don Juan ebensogut eine deutsche That war wie Goethes Iphigenie, und daß das Finale des C-moll-Quintettes doch etwas Besseres ist als „Schustermusik“. Das ist nun einmal der Lauf der Welt, und die Reihe wird bald genug auch an Beethoven kommen.

Beethoven gehörte zur „Wiener Tonschule“. So sagt unser Text, und so pflegte man früher allgemein zu sagen. Heutzutage wird diese Bezeichnung selten mehr gehört, ja manchem wird sie wie eine Herabsetzung Beethovens erscheinen, denn viele moderne Musiker, deren Stärke überhaupt die Kunstgeschichte nicht ist, huldigen der Ansicht, daß das wahre Genie fix und fertig vom Himmel falle. Aber trotzdem hat Beethoven denn doch an den Werken seiner großen Wiener Vorgänger ganz besonders Schule gemacht und in Wien die bereitete Stätte seines eigensten Schaffens gefunden. Es wird eine Zeit kommen, wo man, gerechter als heutzutage, irgendwo in Deutschland eine Statuengruppe errichten wird, welche drei Männer Hand in Hand auf einem Piedestale vereinigt zeigt: Haydn, Mozart und Beethoven, die drei ebenbürtig großen Meister der klassischen Wiener Tonschule. Heutzutage setzt man lieber Mozart und Beethoven je ein besonderes Denkmal und Haydn gar keines. An jene Gemeinschaft der drei Wiener ist man nicht gerne erinnert, wie auch weiland unsere poetischen Romantiker von der Gemein-

schaft Schillers und Goethes nicht viel wissen wollten. Die einen erkennen Beethoven im historischen Zusammenhange mit der großen Epoche der klassischen Instrumentalmusik, welche in Wien ihr geographisches Zentrum fand, den anderen ist Beethoven, gleich einem musikalischen Shakespeare, eine Epoche für sich allein. Wer in Beethoven den Vollender der klassischen Musik erblickt, der wird ihn zur Wiener Schule rechnen; wer aber meint, Beethoven habe erst recht sich selbst gefunden, da er der Bahnbrecher einer neuen romantisch-modernen Kunst geworden, der stellt ihn geradeaus in Gegensatz zu den „Wiener Meistern".

Beethoven machte freilich, gleich seinen großen Wiener Vorgängern, keine wienerische oder österreichische Musik, sondern deutsche. Aber auch hinter diesem Worte steckt wieder ein Dualismus. Zählt Beethoven zur süddeutschen Gruppe oder zur norddeutschen?

Die Frage scheint müßig, ja thöricht. Und doch ist sie's nicht. Es gab einmal eine musikalische Mainlinie; wir wollen hoffen, daß sie völlig überbrückt sei, aber in der Geschichte ist sie wohl zu beachten.

Zunächst darum ein Wort über den Kampf um nord- oder süddeutsche Musikherrschaft; wir werden dadurch freilich von Beethoven weit ab geführt, doch nur um zuletzt wieder zurückzukehren zu — den beiden Beethoven.

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war der protestantische Norden unseres Vaterlandes dem katholischen Süden weit überlegen. Ich brauche nur an Händels und Sebastian Bachs schö-

pferische Thaten zu erinnern, an Philipp Emanuel Bachs weitgreifenden Einfluß, an die Hasse-Graunsche Opernschule, an die mächtige litterarisch-musikalische Bewegung, welche durch Mattheson, Marpurg, Kirnberger und viele andere hervorgerufen wurde. Berlin, Leipzig, Dresden, Hamburg sind die damaligen geographischen Angelpunkte unserer Musikgeschichte, zu denen sich dann, gleichsam als Kolonialstadt der deutschen Musik im Auslande, noch London gesellt. Wenn aber heutzutage Bach und Händel dem ganzen Deutschland, ja der Welt gehören, so war dies doch bei ihren Lebzeiten noch keineswegs der Fall; sie waren norddeutsche Meister, von denen man im deutschen Süden sehr wenig wußte, und um die kleineren musikalischen Schulen und Gruppen des Nordens kümmerte man sich im Süden, namentlich in Bayern und Oesterreich, noch viel weniger. Und wir dürfen nicht vergessen, daß diese Abschließung des Südens gegen jene großen älteren norddeutschen Meister bis ins zweite Viertel unseres Jahrhunderts fortgedauert hat. Erst seit anderthalb Menschenaltern begannen sich Bach und Händel auch hier vollauf einzubürgern.

Die oberdeutsche Musik der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fuhr dagegen größtenteils im Schlepptau der italienischen und war provinziell abgeschlossen, im Norden wenig beachtet. Trotz einzelner tüchtiger Meister und Lehrer bildet sie nur eine untergeordnete Episode in der deutschen Musikgeschichte: bis zu Bachs und Händels Tode war der deutsche Norden dem Süden musikalisch weit überlegen; allein

der Süddeutsche fühlte und erkannte diese Ueberlegenheit gar nicht, weil auch die norddeutsche Musik damals noch provinziell gewesen ist.

Durch Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven und die weitverzweigte Schar ihrer Schüler vollzog sich seit den siebziger Jahren der Umschwung zu Gunsten des Südens. Insbesondere soll es Haydn nicht vergessen werden, daß er der erste deutsche Meister war, dessen Werke, im Norden und Süden rasch verbreitet, den Gegensatz von zweierlei deutscher Musik vergessen ließen. Um das Jahr 1777 schrieb zwar Haydn noch: „Im Kammerstyl habe ich außer den Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das Glück gehabt," allein es dauerte nicht lange, so war Haydn auch in Berlin so angesehen wie überall. Im Jahre 1784 lesen wir in einem Wiener Briefe in Cramers „Magazin": „Die Musik, die wir hier aus Berlin, Sachsen und dem übrigen Norden erhalten, gefällt hier fast durchgehends wenig; die hiesige aber soll dort durchgängig gefallen."

Dem vergleichenden Kulturhistoriker entrollt sich hier ein ganz eigentümliches Bild: während sich Norddeutschland seit 1740 politisch mehr und mehr zentralisierte, gravitierte es zur selben Zeit musikalisch nach verschiedenen Mittelpunkten; dagegen gestaltete sich sei 1770 in Süddeutschland eine lang andauernde musikalische Zentralisation, es gab nur eine süddeutsche und bald nur eine deutsche Musik-Hauptstadt — Wien. Nicht wenige im Norden geborene Meister folgten dem unwiderstehlichen Magnete der Donaustadt, und von

hier aus drang dann auch die deutsche Musik siegreich nach Frankreich und Italien vor, wo man sich dem Einfluß der drei großen Wiener Klassiker beugte und selbst ihre Schüler freundlich aufnahm, da man doch die erhabenen norddeutschen Meister der vorhergegangenen Periode kaum beachtet hatte. Fast gleichzeitig und gleichen Schrittes mit der Musikherrschaft des deutschen Südens erhob sich aber die Litteraturherrschaft des deutschen Nordens, und während die gefeierten Klassiker unserer Nationallitteratur, Klopstock, Lessing, Herder, Wieland, Goethe, Schiller sämtlich Protestanten waren, bekannten sich die gleichzeitigen Klassiker der Musik, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven sämtlich zum Katholizismus.

Eine Zeitlang galt es als unbestrittene Thatsache, daß der deutsche Norden musikalisch unproduktiv sei und daß nur in süddeutschem Boden die Tonkunst ihre volle Keimkraft gewinnen könne.

Da kam die romantische Schule und warf diese ganze musikalische Geographie über den Haufen. Weber, Spohr, Marschner, Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brahms samt nicht wenigen ihrer Schüler und Genossen sind Norddeutsche, und in dem Maße, als nach Beethovens Tode der Glanz des Wiener Musiklebens verblich, erhoben sich norddeutsche Städte zu neuen tonangebenden Mittelpunkten des musikalischen Geschmackes, und das ernste Studium der Geschichte und Aesthetik der Tonkunst ward neu erweckt im Zusammenhange mit norddeutscher Wissenschaft. Die alten Großmeister der protestantisch-norddeutschen Musik,

Händel und Bach, entstiegen der Vergessenheit, um nun erst die ganze Gewalt ihres Genius vor aller Welt zu entfalten, und so kam nicht nur die Mehrzahl der berühmtesten modernen Tonsetzer aus norddeutschen Gauen, sondern man ward auch jetzt erst inne, welch ungeahnte musikalische Herrlichkeit früher vom Norden ausgegangen war. Norddeutschland hatte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts musikalisch gesiegt, aber seine Siege nicht ausgebeutet; die Norddeutschen der zweiten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts dagegen verstehen das Ausbeuten ihrer Siege vortrefflich, in der Musik nicht minder wie in der Politik. Niemand spricht jetzt mehr von der absoluten Musikherrschaft des Südens, ja die Meister und Schüler der klassischen Periode leiden sogar darunter, daß sie Süddeutsche und insbesondere daß sie großenteils Oesterreicher gewesen sind. Norddeutschland hat in der Gesangmusik, namentlich des Oratorien- und Opernstiles sein Eigenstes geleistet, Süddeutschland im reinen Instrumentalsatze des Quartetts und der Symphonie. Selbst diese Gattungen trifft darum die Ungunst der Zeit. Ein berühmter Händelianer pflegte unsere sämtlichen Symphonien und Quartette „böhmische Musik" zu nennen; sie waren ihm nur die potenzierte Kunst der böhmischen Musikanten; mir aber dünkt, sie seien ihm vielmehr böhmische Dörfer gewesen.

Gehört nun Beethoven zu den Meistern des Nordens oder des Südens? Als man ihn noch unbedingt zur Wiener Tonschule zählte, rechnete man ihn selbst-

verständlich auch zu den süddeutschen Meistern. Allein Beethoven war ein Niederrheiner; er hat zwar keine „rheinische Musik" gemacht, aber er gehört zu den Vorkämpfern der musikalischen Romantik, ja er ist wohl gar der größte Romantiker der ganzen neueren Kunstgeschichte. Die moderne deutsche Romantik ging vom Norden aus, zunächst durch die Poeten, dann durch die Maler und Kunsthistoriker, und zu einer Zeit, wo die Wiener Maler und Dichter noch sehr unromantisch fühlten und dachten, war Berlin längst schon der rechte Herd des Romantizismus. So gewann auch Norddeutschland seine neue Musikherrschaft zunächst unter dem Banner der romantischen Schule, wie es Weber mit starker Hand erhoben hat. Aber die Romantik Webers setzt bereits die Beethovensche voraus; von Wien aus hat Beethoven, mit seinem größten Jünger Franz Schubert, der norddeutschen musikalischen Romantik selbst unsrer Tage — ich erinnere nur an Schumann und Wagner — den größten Vorschub geleistet, und es unterliegt andererseits wohl keinem Zweifel, daß für die hochromantischen Spätwerke Beethovens im Norden, vorab in Leipzig und Berlin früher, umfassender und nachhaltiger gestritten wurde als in Wien oder München. Freilich führte der Weg vom Süden nach Norden anfangs über — Paris; denn wir dürfen auch der Einflüsse von Liszt, Chopin und Berlioz nicht vergessen, und wie Beethoven nicht bloß Deutschland, sondern zugleich der Welt gehört, so haben auch andere Nationen ihren Teil an der wechselnden Auffassung und Exegese Beethovens. Jeden-

falls ist es nun aber eine offene Frage, ob wir ihn zu den Meistern des deutschen Südens oder des Nordens zählen sollen, und da hierbei der äußere Umstand seines Geburtsortes oder seiner späteren Heimatstadt weit weniger in die Wagschale fällt, als die kunsthistorische Frage, ob uns Beethoven überwiegend als Vollender der süddeutschen klassischen Musik erscheint oder als Begründer der norddeutschen romantischen, so stehen wir eben wieder vor — den beiden Beethoven.

Der Text unseres alten Konversationslexikons war so nüchtern thatsächlich, daß ein Streit darüber fast unmöglich schien; nun sehen wir, daß vielmehr eine Einigung über denselben unmöglich ist.

Aber die Gegner einigen sich zuletzt wenigstens darin, daß Beethoven ein Märtyrer gewesen sei. Die Sühne und zugleich die Weihe des Ruhmes ist der Schmerz, und die Unsterblichkeit wird nur im tiefsten Leide erkämpft. Das Martyrium des Künstlertums hat Beethoven erlebt und gesungen wie wenige unserer großen Genien.

„Er war ein Märtyrer seiner Zeitgenossen," behauptet der eine; „Nein! er war ein Märtyrer seiner selbst," der andere. Und so haben beide doch wieder zwei Märtyrer, zwei Beethoven. Ein jeder schildert seinen Märtyrer genauer, um den Gegner zu überzeugen.

„Die Zeitgenossen," so sagt der erstere, „verstanden und würdigten Beethoven nicht; — indem sie ihn unterschätzten, verkümmerten sie ihm die Freude

des Schaffens; eine Weile gönnten sie ihm wohl wachsenden Erfolg, je höher und eigenartiger aber dann der Meister aus sich selbst emporwuchs, um so kleiner ward die Zahl derer, die ihm noch auf neuen Wegen folgten, und zuletzt stand er fast vereinsamt."

Der andere entgegnet: „Die Sage von der Verkennung Beethovens ist neuerdings eine Art Dogma geworden, und man hat dann auch den Satz praktisch umgedreht, und jeder Meister, der keine Anerkennung findet, glaubt darum ein Beethoven zu sein. Daß wir Beethoven höher stellen, als es seine Zeitgenossen gethan, ist ganz natürlich, eben weil er ein wahrhaft großer Musiker ist. Die kleinen Meister werden bei Lebzeiten schon vollauf gewürdigt, um oft genug desto sicherer nach ihrem Tode vergessen zu werden, die Zeitgenossen werden ‚fertig' mit ihnen. Mit Beethoven konnten sie nicht fertig werden, so wenig wie mit Shakespeare oder Michel Angelo. Erst im Fortleben nach dem Tode, im stets erneuten Befruchten künftiger Kulturperioden wird die Unsterblichkeit gewonnen. In unserer materialistischen Zeit gibt es Leute, welche schon bei Lebzeiten so geehrt und gelohnt sein wollen, wie man einen Shakespeare oder Beethoven lange nach ihrem Tode ehren oder lohnen würde, wenn man's noch könnte. Sie möchten, wie man zu sagen pflegt, ‚mit Schuhen und Strümpfen in den Himmel kommen', das ist jedoch bis jetzt noch keinem geglückt."

Der Gegner, als vernünftiger und ideal gesinnter Mann, kann diesen Worten nicht geradezu widersprechen,

allein er zieht eine lange Liste von Exzerpten aus der Tasche, die er sich aus vielen Jahrgängen der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis gegen die dreißiger Jahre des gegenwärtigen zusammengestellt hat. Es sind lauter Bruchstücke von Rezensionen, welche das damals so hochgeachtete und einflußreiche Blatt Beethovens Werken bei ihrem Erscheinen widmete. Da heißt es dann etwa von den Klaviersonaten Op. 10, die Gedanken seien wild aufeinander gehäuft und mit einer etwas bizarren Manier dergestalt gruppiert, daß eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht werde, oder von den Violinsonaten Op. 12, hier herrsche „gelehrte Masse ohne gute Methode, — keine Natur, kein Gesang; wenn aber Beethoven mehr sich selbst verleugnen und den Gang der Natur einschlagen wolle, so könne er bei seinem Talent und Fleiß doch sicher noch viel Gutes liefern" 2c.; oder von der ersten Bearbeitung des Fidelio, das Ganze sei weder durch Erfindung noch Ausführung hervorstechend, den Singstücken liege keine neue Idee zu Grunde, den Chören mangle der Effekt, — oder von der Neunten Symphonie, sie sei eine höchst merkwürdige Verirrung des völlig tauben Mannes. Aus diesen und vielen anderen weit schlimmeren Kritteleien soll dann hervorgehen, daß Beethoven ein von der ungeheuren Mehrzahl seiner Zeitgenossen verkanntes Genie, daß er ein Märtyrer des Unverstandes seiner Zeit gewesen sei, wie kaum ein zweiter großer Meister.

Allein wenn man mit gleicher Sorgfalt alles ver-

kehrte Gewäsche zusammentragen wollte, was von namenlosen Rezensenten über unsere berühmtesten Musiker, Maler, Poeten, Schriftsteller in bedeutenden und unbedeutenden Blättern gedruckt worden ist, so würde man finden, daß nur äußerst wenige besser weggekommen sind als Beethoven, daß sie lauter verkannte Genies waren, lauter Märtyrer ihrer Zeitgenossen. Richtiger wäre aber doch vielleicht der Schluß, daß man sich um das Getreibe des kleinen handwerklichen Rezensententums überhaupt nicht kümmern solle.

Uebrigens sollte man doch nicht vergessen, daß Beethovens Werke in derselben Leipziger Musikzeitung, die so manches verkehrte Urteil brachte, auch häufig sofort eine sehr richtige und anerkennende Würdigung gefunden haben. Wenn unser Meister viele ganz unfähige Rezensenten fand, so teilt er das gleiche Geschick mit allen, die längere Zeit in hervorragendem Wirken vor die Oeffentlichkeit treten; andererseits aber ward ihm das Glück, seine C-moll-Symphonie und die Klaviertrios Op. 70 von einem ausgezeichneten Kenner wie E. T. A. Hoffmann so liebevoll eingehend und tüchtig kritisch analysiert zu sehen, wie dies seinen großen Vorgängern wohl kaum zu teil geworden ist. Beethoven hatte recht schlechte, aber auch recht gute Rezensenten. Persönlich mochte es ihm weh thun, von Freunden und Feinden hin und her gezerrt zu werden, objektiv aber erscheint er eben dadurch als der Mann einer neuen Zeit, als der Mann des neunzehnten Jahrhunderts, daß sein Schaffen sofort auch den ästhetischen Prinzipienkampf entzündete, daß seine

Musikwerke nicht erst nach seinem Tod eine historische, sondern schon bei Lebzeiten eine ästhetisch kritische Litteratur hervorriefen.

Und in diesem Stück hatte er's weit besser als alle seine großen Vorgänger, vielleicht den einzigen Gluck ausgenommen. Beethovens Werke wurden oft genug recht schlecht kritisiert, aber sie wurden doch beachtet, sowie sie erschienen; Haydns und Mozarts Werke wurden zum großen Teile ignoriert, da sie erschienen, und das ist doch weit schlimmer; Sebastian Bachs Werke aber erschienen zum größten Teile gar nicht, und das ist das allerschlimmste.

Denken wir uns Beethoven nicht bloß als den Meister, der von 1770 bis 1827 lebte, sondern als den hohen Unsterblichen, der durch Jahrhunderte fortleben und wirken wird, so lange Musik Musik ist, dann müssen wir sagen: Er hat nach seinem Tode mehr gelitten unter dem unglaublichen Bombast seiner Lobredner als bei Lebzeiten unter den Kritteleien seiner Tadler, und seine Werke sind nach seinem Tode ärger verketzert worden durch die überschwenglichen Interpretationen toller Enthusiasten als bei Lebzeiten durch die armseligen Analysen unfähiger Rezensenten. Er kann sich jedoch hierüber mit Shakespeare trösten, der auch von überschwenglichen Bewunderern der Folgezeit ärger mißhandelt worden ist als von den Neidern und Gegnern unter seinen Zeitgenossen.

Trotzdem, so behauptet der eine unserer Beethoven-Freunde, versündigten sich die Mitlebenden schwer an dem großen Meister, indem sie zwar die reichen

Gaben seines Genius entgegennahmen, ihm aber zum Danke nicht einmal ein sorgenfreies Dasein ermöglicht, noch ihn auf jene Höhe sozialer Ehren erhoben haben, die ihm doch vor allen gebührten. Der Kampf mit Not und Mangel ist ihm nicht immer erspart geblieben, und wenn Beethoven bei seinem Tode auch ein kleines Vermögen hinterließ, wenn er durch die Hilfe vornehmer Freunde und Gönner vor offenbarer Armut bewahrt wurde, so ist der äußere Lohn, den er gewann, doch ein jämmerliches Almosen gegenüber dem inneren Wert seiner Werke und dem Gewinne, welchen Verleger und Nachdrucker fort und fort aus diesen Werken zogen. Und wenn man dann am Ende wohl gar meine, daß es ein Glück für Beethoven gewesen, als der erste große Musiker der Neuzeit von den ersten schlechten Rezensenten zerzaust zu werden, während seine großen Vorgänger in der alten Zeit nicht einmal schlechte Rezensenten fanden, — so sei dies Ringen mit der Not des Lebens doch sicher ein Unglück und unser Künstler hierin wenigstens ein Märtyrer seiner Zeitgenossen.

Allein der Mann, welcher den anderen Beethoven ins Herz geschlossen, entgegnet: „Nicht also! Denn Beethoven empfand dieses Unrecht minder tief, weil er als Klassiker doch auch noch ein Sohn der alten Zeit war. Das Ideal derselben hat Schiller ausgesprochen in der ‚Teilung der Erde‘, das Ideal der modernen Darwin im ‚Kampfe ums Dasein‘. Und Beethoven verstand wohl seinen Schiller ganz vortrefflich, aber von Darwin wußte er noch nichts. Im

Reiche des Geistes zu herrschen, aber bescheiden zurückzutreten im sozialen und entsagend im materiellen Leben, — das war der erhebende Charakterzug unserer älteren deutschen Großmeister; und dächten wir uns Beethoven Hunderttausende erwerbend und Hunderttausende verschwendend, mit Ehren und Würden bedeckt und vom Weihrauch seiner Verehrer umnebelt, so würde uns seine edle Gestalt zum Zerrbilde. Er war nicht einmal ein einfach kluger Wirtschafter und hat darum die Verlegenheiten, worein er geriet, nicht selten selbst verschuldet. Das gehört eben auch zu den kleinen Schmerzen, die mit den großen die Weihe und Sühne des Ruhmes bilden, daß das wahre Genie nicht wirtschaften kann und allezeit ein Kind ist in der Kunst, sich unter den Leuten geltend zu machen. Aber Beethoven gewann doch eine beneidenswerte soziale Stellung, ja er ist hier ein rechtes Glückskind gewesen; er brauchte nicht Kantor zu sein wie Bach, nicht fürstlicher Kapellmeister wie Haydn, nicht Musiklehrer oder konzertgebender Virtuos wie andere: er war Komponist und konnte dem reinen Schaffen leben und konnte fast immer komponieren, was er wollte und wie er wollte, ohne seine Muse um des Brotes willen fremden Launen dienstbar zu machen. Und diese Unabhängigkeit, welche vor ihm nur sehr wenige Musiker besessen, gewann er durch den Erfolg seiner Werke. In der Geschichte der Musiker bezeichnet darum Beethoven ebensogut eine Epoche wie in der Geschichte der Musik. Er war unser erster großer Komponist, der vom Komponieren lebte; das ist ein stolzes Wort,

es verkündet die soziale Emanzipation des schaffenden Künstlers."

Der Sprecher fährt fort: „Wenn nun aber Beethoven ein Glückskind war, weil er immerfort komponieren durfte, ohne auf die Musikfronde der Kapellmeisterei oder Schulmeisterei zu gehen oder zu verhungern, so bleibt er doch ein Märtyrer, nicht ein Märtyrer seiner Zeitgenossen, sondern ein Märtyrer seiner selbst, und zugleich — um ein Wort zu gebrauchen, welches wir so gerne austilgen möchten und doch nicht tilgen können — des Schicksals! Jedes wahre Genie ist ein Glückskind, es fühlt sich aber oft sehr unglücklich in diesem Glück. Beethoven empfand den Schmerz des Menschendaseins tiefer als irgend ein anderer großer Musiker und sprach ihn so ergreifend und erschütternd aus; das war seine eigenste Weihegabe; aber für ihn war es eine Kassandragabe. So groß im Darstellen des Kampfes, litt er auch als Kämpfer. Sein hoher Idealismus, der andererseits die Verklärung und Versöhnung in seine Werke trägt, entfremdete ihn den realen Mächten des täglichen Lebens, und hellsehend im Himmel der Kunst, stieß er sich an allen Ecken und Kanten der nüchternen Wirklichkeit wie ein Blinder. Ein Glückskind an Gaben und Erfolgen, war er doch keine für das Glück organisierte Natur wie Goethe, der gleich sicher auf dem Erdboden ging wie in den Wolken schwebte. Im einsamen Denken, Fühlen und Gestalten eine Welt beherrschend, übertrug er das hohe Selbstgefühl, welches seinen Tongebilden Adel, Kraft und Sicherheit verlieh, nicht

selten auch auf den täglichen Verkehr, wo es als Stolz, Trotz und Abschließung ihm selbst und anderen Bitterkeit bereitete. Im höchsten Grade liebebedürftig und liebenswert, war er doch gar oft recht unliebenswürdig. In diesen und vielen verwandten Zügen ruht die selbstgeschaffene Tragik seines Lebens. Aber auch das Schicksal hat ihm ein auserlesenes und unverschuldetes Martyrium bereitet: langsam und unabwendbar erfaßte ihn das entsetzlichste Unglück, das einem Musiker drohen kann — die Taubheit."

Hier unterbricht der Gegner die lange Rede: „Wenn du vorhin meintest, die schlechten Rezensenten, welche Beethoven ärgerten, verkündeten doch den glücklichen Stern einer neuen Zeit, worin er als der erste gestanden habe, so behaupte ich noch vielmehr, daß die Taubheit, die ihn so unsäglich gemartert, recht eigentlich ein schmerzhaft gütiges Geschenk des Glückes gewesen sei. Denn je mehr sich ihm das äußere Ohr verschloß, um so wundersamer öffnete sich ihm das innere, und seine unvergleichlich herrlichsten Werke konnte nur der taube Beethoven schaffen."

„So sprecht ihr häufig jetzt von eurem Beethoven," entgegnet der andere, „und fast sollte man meinen, es sei am besten für jeden Musiker, gleich taub zu werden, damit er ungestörter komponieren könne. Ich spreche anders von meinem Beethoven. Es war in der That das höchste Probestück des Genies, der größte Triumph des Geistes über die dienstbaren Organe des Körpers, daß auch der taube Beethoven noch so reiche und überwältigende Werke schaffen konnte, die

uns durch ihren Tiefsinn und den Zauber des Geheimnisses so unwiderstehlich und stets aufs neue fesseln und mit denen wir niemals fertig werden. Doch hüte ich mich wohl, sie unbedingt über jene klassisch vollendeten Schöpfungen seiner früheren Zeit zu setzen, in welchen noch das prüfende Ohr dem Meister Maß und Schranke gebot, und die einfach natürliche Sicherheit der aufgewandten Mittel, die Schönheit und Klarheit der Form dem tiefen Gedankengehalte so ganz harmonisch sich verschwistert."

Mit dieser Debatte über die Taubheit, die sich endlos fortführen und also zu keinem Ende führen läßt, sind nun die beiden Gegner wieder ganz bei den beiden Beethoven angelangt. Sie können sich nicht verständigen, weil jeder ein ganz anderes Kunstideal in seinem Beethoven verwirklicht sieht; der eine begehrt die dunkle verhüllte, der andere die hell leuchtende Schönheit; der eine will ahnen und rätseln, wo der andere schauen will; dieser begehrt Erschütterung und Aufregung, wo jener Frieden, Klarheit, Harmonie begehrt. Steht das gewaltigste, aber ungelöste Problem, welches durch das Rätsel einer nur angedeuteten Lösung zu immer neuem Sinnen lockt, künstlerisch höher als die weise begrenzte Aufgabe, welche uns durch vollendete Lösung entzückt? Die beiden Beethoven mögen diese Frage beantworten.

Die Frage würde aber zugleich eine Kritik Beethovens in sich schließen. Und mit diesem Worte komme ich zu einem neuen Gesichtspunkt.

Eine Kritik Beethovens ist heutzutage noch un-

möglich — weil Beethoven über unserer Kritik steht, insofern wir unter Beethoven stehen; das heißt unsere ganze Periode steht noch derart unter seinem übermächtigen Einfluß, daß wir ihm gegenüber noch gar nicht zur vollen kritischen Objektivität kommen können.

Jede Partei beruft sich darum auf Beethoven, und indem jede Partei *ihren* Beethoven rühmt, rühmt sie sich selbst. Der Prinzipienstreit eines Klassizisten mit einem Romantiker, oder im romantischen Kreise wiederum etwa eines Schumannianers mit einem Wagnerianer wird heutzutage zuletzt doch ganz unvermerkt als Beethoven contra Beethoven geführt werden. Und in eigener Partei kann man so wenig Kritiker sein als in eigener Sache Richter.

Nur wenige begehren darum ein objektives Bild Beethovens, und die wenigsten könnten ein solches würdigen.

Das beste biographische Werk über unseren Meister, Thayers leider noch unvollendetes „Leben Beethovens", hat bis jetzt keineswegs die allgemeine Beachtung gefunden, welche es verdient. Und doch zeichnet uns dieses Buch zum erstenmal die Thatsachen von Beethovens Leben und Wirken quellenhaft und mit streng wissenschaftlicher Methode. Thayer enthält sich fast jeglicher Kritik und Charakteristik der Werke seines Helden, er vermeidet jeden Parteistandpunkt, er schildert uns weder den einen noch den anderen Beethoven. Und gerade deshalb errang sein Buch den reinsten Achtungserfolg — aber auch nicht mehr. Löst es uns

doch so manche Geschichte und Anekdote, worin wir bald den einen, bald den anderen Beethoven recht sprechend gespiegelt sahen, unbarmherzig in einen Mythus auf. Und eben dies will man nicht hören. Dagegen hat die kritiklose, tendenziöse und von Grund aus schwache Biographie Beethovens von A. B. Marx weit größeren Einfluß geübt und wird weit mehr gelesen als Thayers so viel gediegenere Arbeit, weil Marx den Beethoven einer Partei schildert, weil er ihn von A bis Z nach handgreiflichen Tendenzen charakterisiert. Beweis genug, daß wir noch nicht reif sind für die Kritik Beethovens.

Uebrigens gibt es viele Leute, welche überhaupt gar keine Kritik Beethovens wollen, indem sie sagen: Nur wer diesen größten Meister bewundert, versteht ihn. Credo ut intelligam — oder — intelligo ut credam, so stritten weiland die scholastischen Theologen über unsern Herrgott. „Ich bewundere, um zu verstehen" — oder — „ich verstehe, um zu bewundern", so streiten heutzutage die Musiker, zunächst über Beethoven, dann über Wagner; — und die „Wagnerfrage" ist größtenteils nur ein Ausfluß der Beethovenfrage. Der wissenschaftliche Mann wird einen Künstler nicht zuerst bewundern und nachher verstehen, sondern zuerst verstehen und dann bewundern. Und Beethoven erträgt dieses allein vernünftige Verfahren, aber nicht jeder andere Musiker, den man bewundert, erträgt es.

Also sollten wir Beethoven kritisieren, um zum vollen Genuß, zur Bewunderung seiner Werke zu kom-

men, andererseits wären wir ja aber noch gar nicht reif zur vollen Kritik Beethovens? Ganz gewiß! Beides ist miteinander richtig, wenn man's nur recht versteht, und aus diesem Konflikt, in welchem wir hin und her gezogen werden, lugen auch wieder zwei Beethoven hervor. Kritisierten wir den Meister noch gar nicht, so wäre auch noch nicht an die beiden Beethoven zu denken; wird er aber später einmal im hellen Lichte der echten historischen Kritik leuchten, dann werden auch die beiden Beethoven wie ein Gespenst verschwunden sein.

Wir sollten freilich schon jetzt nach dieser Lösung des gespenstigen Zaubers ringen. Denn jeder der beiden Beethoven, einseitig für sich allein gefaßt, führt zuletzt zur Karikatur Beethovens; das wahre Charakterbild des Meisters dagegen umschließt beide, zu einer dritten höheren Gesamterscheinung verschmolzen.

An dem Unheil, welches ein großer Genius anrichtet, erkennt man erst seine volle und ganze Größe. Welches Unheil stiftete Michel Angelo in der bildenden Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, welches Unheil Shakespeare im achtzehnten! Freilich wirkte derselbe Shakespeare auch zur selben Zeit als ein Verjünger der deutschen Poesie, und wenn die ausschweifendste Manier der Berninischen Periode auf den schlimmen Einfluß Michel Angelos zurückzuführen ist, so errettete sich eine spätere Generation von den Banden des Barock- und Zopfstils wieder durch die Mithilfe desselben Michel Angelo. Auch hier ahnen wir einen Dualismus in der historischen Gestalt dieser gewaltigen

Unheilstifter und Reformatoren. Jedem scharfgeprägten Charakter droht der Fluch, von anderen zur Karikatur verzerrt zu werden; manchmal von den Gegnern, öfter von den Bewunderern. In der Kunstgeschichte kommt daher dieser Fluch über die großen toten Meister nur dann, wenn sie so recht in Herz und Seele eines späteren Geschlechtes leben. Je kühler man dagegen ihre Werke erfaßt, je mehr ein Meister ruht oder, wie man sagt, „historisch" geworden ist, um so sicherer schwindet die Gefahr dieses Fluches. Die Gestalt verblaßt, aber sie verzerrt sich nicht. Darum richten Homer, Raffael, Mozart heutzutage weniger Unheil an als Michel Angelo, Rubens, Shakespeare, Beethoven; denn für viele „ruhen" jene zur Zeit in ihrer stillen Größe; aber sie werden sich wieder rühren, sie werden wieder erwachen und, von einer künftigen Generation mit neuer heißer Leidenschaft erfaßt, auch wieder Heil und Segen genug bringen und neues Unheil übergenug dazu.

So erklärt sich ein gutes Stück der Geschmacksverwirrung unserer heutigen schaffenden Musiker wie der genießenden Musikfreunde aus der Karikatur Beethovens, die wir uns selbst gemacht haben.

Beethoven beginnt gerne mit geheimnisvollen Accorden, weil er uns nachher Tiefes zu offenbaren, Dunkles zu entschleiern hat; nun meint ein jeder, auch er müsse mit geheimnisvollen Accorden beginnen, selbst wenn er hinterdrein gar nichts offenbart. Beethoven ist der Meister der breit auswogenden Satzschlüsse, der hinreißenden Codas; denn wo die Ton-

gebilde vorher in wirklichem Kampfe gerungen haben, da muß sich der Kampf auch ausbrausen. Den Kampf haben ihm die kleinen Nachahmer nicht abgelernt, aber breit auswogen muß nun jeder längere Satz, und wenn wir vorher auch nur einen Sturm im Wasserglase erlebt hatten. Weil Beethoven der größte Sänger der musikalischen Leidenschaft war, so glaubt man eine Musik, die nicht leidenschaftlich, sei eigentlich gar keine rechte Musik. Man macht die Leidenschaft, weil Beethoven die Leidenschaft hatte, und vergißt, daß die Kunst auch eine hohe leidenschaftslose Schönheit kennt. Und nicht bloß eine hohe, sondern auch eine sinnige, gemütliche, anmutvolle, ja sogar eine heitere. Das alles liegt Beethoven ferner als das Ideal der erhabenen und pathetischen Kunst; darum wagt es nur selten ein moderner Komponist, sinnig heiter, gemütlich anmutvoll zu sein, er fürchtet sonst den Ruhm der „Genialität" einzubüßen, und wenn er ja heiter schreiben muß, dann entfesselt er einen Sturm von Heiterkeit, der uns aufregt, aber nicht erquickt. Hier wirkt die selbstgemachte Karikatur Beethovens. Die Melodie zerbröckelt häufig in Beethovens Spätwerken; das ist kein Vorzug, aber wir vergessen den Mangel gerundeter Melodik über dem Beethovenschen Geist, der diese Melodiefragmente durchweht. Nicht *weil* die Melodie zerbröckelt, ist sie schön, sondern *trotzdem*, daß sie zerbröckelt. Viele glauben aber jetzt das erstere und meinen, ihre Melodien seien dann erst voll und ganz, wenn sie zerrissen sind, und nennen ein endloses Melodiegebröckel die endlose Melodie.

Umgekehrt liebt Beethoven in seinen früheren Werken schwungvoll gerundete Melodien von vieltaktig langem Zuge, die sich — von ihm erdacht — so fest und tief in unser Ohr singen. Darum glauben andere, je länger sie ihre Perioden spinnen, um so Beethovenscher würden sie. Allein die endlos lange Melodie hört ebensogut auf, Melodie zu sein, wie eine endlose Folge kürzester melodischer Anläufe, und ein Hauptreiz aller Melodie ruht jedenfalls darin, daß sie nicht zu lang und nicht zu kurz ist und daß man Anfang, Mitte und Ende bequem erfassen und behalten kann.

Beethoven entzieht sich noch der großen Kritik; aber wir können die musikalische Gegenwart nicht einmal im kleinen kritisieren, ohne steten Hinblick auf Beethoven. In ihren Vorzügen und Schwächen führt sie uns immer wieder zu diesem Manne zurück, der uns beherrscht. Beeinflußt uns der eine Beethoven nicht, so thut's der andere. Häufig möchte man auch bei strittigen Fragen vom einen Beethoven an den anderen appellieren, aber da jede Partei den rechten Beethoven allein zu besitzen glaubt, so brächte diese Berufung doch keinen beiderseits anerkannten Entscheid.

Mozarts und Beethovens Persönlichkeit ist fast gleicherweise von Mythen umwoben. Doch waltet ein charakteristischer Unterschied im Ausgangspunkt und Ziel dieser Mythen. Der Mozartsche Sagenkreis erzählt uns zumeist von der wundersamen persönlichen Begabung des Meisters, der Beethovensche von des Meisters Ringen, Dulden und Arbeiten; jener will

uns einen Schlüssel geben zu der Wundererscheinung, daß ein Genie vom Himmel gefallen, dieser bietet uns den Schlüssel zu dem geheimen Sinn der Werke eines Genius, der auf Erden rastlos seines Schicksals Schmied gewesen ist. Dem entsprechend blieben die Mozartschen Mythen mehr biographischer Natur; die Beethovenschen sind zum Teil kunsthistorische geworden. Die Nachwelt suchte ihre eigenen Tendenzen zu rechtfertigen nicht bloß in der historischen Erscheinung Beethovens, sondern auch in der sagenhaften Gestalt, zu welcher sie ihren Lieblingskünstler umbildete und umdichtete. Und entsprechend den sich befehdenden Doppeltendenzen kamen dabei auch richtig zwei Beethoven heraus. Diese Mythen gewannen neuerdings sogar eine soziale Wendung in den Beethovensagen „vom verkannten Genie", worin sich die Forderungen und Errungenschaften des modernen sozial emanzipierten Künstlertums negativ spiegeln, eines Künstlertums, welches allerdings durch alles andere eher glänzt als durch seine Anspruchslosigkeit.

Allerneuestens gesellt sich hierzu noch ein neuer Sagenkern von Beethoven als dem ältesten Meister national deutscher Musik. Die „Sage" ist ebenso vergeßlich als gedächtnistreu. So hat sie hier die urdeutsche ältere Kunst Händels und Bachs, Glucks und Haydns und Mozarts vergessen, damit auch wir dieselbe vergessen sollen, und stempelt Beethoven zum frühsten nationalen Musiker, damit wir in seinem — bescheidensten Nachfolger erst den ganz nationalen Meister erkennen.

Der historische Beethoven bedarf keiner Erhebung auf Kosten seiner Vorgänger und Zeitgenossen; aber der Beethoven, von dem sich jetzt jene „nationale" Sage erhebt, ist eben auch wieder — der andere Beethoven.

Viotti

und

das Geigenduett.

Die Herrschaft der Welt schien neu ausgeteilt; die französische Republik mit ihrem siegreichen General Bonaparte hatte die Hegemonie des europäischen Festlandes gewonnen, Großbritannien dagegen zur See und in den Kolonien gesiegt. „Paris ist das neue Rom, London das neue Karthago," so sagten die Franzosen, welche gern in klassischen Bildern sprachen, „und Bonaparte wird der neue Scipio sein, der das britische Karthago zerstört." Das französische Direktorium sammelte ein Heer und nannte dasselbe „die Armee von England", und die britische Regierung deckte ihre Küsten mit allem Aufgebot kriegerischer Macht und patriotischer Begeisterung.

Kein Wunder, daß man damals — es war im Winter von 1797 auf 98 — an Englands Gestaden nicht bloß nach französischen Schiffen, sondern im Lande selbst auch nach verkappten Franzosen, nach Kundschaftern, Verrätern und Verschwörern spürte. Der Verdacht, solch ein gefährlicher Mensch zu sein, der geheime Agent einer republikanisch-französischen Verbindung, fiel nebenbei auch auf den Piemontesen Johann Baptist Viotti, der schon seit Jahren in London

lebte, hochgefeiert als Violinspieler und Komponist. Die Gründe dieses Verdachtes liegen im Dunkeln. Viotti war allerdings vordem aus Paris nach London gekommen und mochte Liebe und Anhänglichkeit hegen für die Seinestadt. Hatte er doch dort, nachdem er die Welt durchstreift, zuerst seine künstlerische Heimat gefunden und den Grund seines europäischen Rufes gelegt. Allein dies war *vor* der Revolutionszeit, und Viotti war damals sogar von der Königin Marie Antoinette besonders begünstigt, mit dem Titel eines „Accompagnateur de la Reine“ geehrt und mit einem Jahresgehalte von 6000 Franken gelohnt worden. Der Ausbruch der Revolution hatte ihn bewogen, Frankreich zu verlassen: — der Stern der unglücklichen Königin erblich, ein Theater, dessen Direktion Viotti übernommen, wurde 1792 aufgelöst; auch pflegen Revolutionen dem Geigenspiel nicht besonders förderlich zu sein. Wenn darum unser Künstler nach London übersiedelte, so brachte er gewiß keine besonderen Sympathien für das revolutionäre Frankreich mit. Und in London hatte er sich dann keineswegs etwa als abenteuernder, fahrender Virtuose umhergetrieben, sondern vielmehr neuen dauernden Ruhm gewonnen und einen gediegenen Besitzstand gegründet. Die goldenen Früchte seiner Kunst legte er — späterhin — in einer Weinhandlung an. Es gab zu seiner Zeit und nachher mehrere bekannte Tonsetzer, die zugleich Kaufleute wurden, wie Pleyel und Clementi, Anton Diabelli und Tobias Haslinger; sie sind sämtlich sehr friedsamen künstlerischen Charakters, obgleich Pleyel wegen

seiner musikalischen Verherrlichung der Feste der Republik in Paris öffentlich belobt worden ist; in ihren Werken stürmt und drängt es nicht, und auch die Werke Viottis verraten kein revolutionäres Aufbrausen, keinen verschwörerischen Tiefsinn.

Dennoch witterte man in ihm den Revolutionär und Franzosenfreund, und als seine Unschuld klar zu Tage trat, erhielt er trotz alledem im März 1798 vom Ministerium den Befehl, England sofort zu verlassen. Die Musik war damals noch die heiterste Kunst, und doch verkümmerte zur selbigen Zeit der Meister der heitersten komischen Oper, des „Matrimonio segreto", Cimarosa, als angeblicher Hochverräter im Kerker zu Neapel, Paesiello war mehrere Jahre vorher kaum demselben Schicksal entgangen, und der lebensfrohe Piccini hatte, weil der Demagogie verdächtig — Psalmen komponiert in strengem Hausarrest. Die sämtlichen Häupter der neapolitanischen komischen Oper schienen unter die Jakobiner gegangen zu sein.

Aus England verwiesen, zog sich Viotti auf einen Landsitz bei Hamburg zurück*). Zu dem einsamen

*) Nach einer anderen Lesart wäre Viottis Verbannung aus London und also auch sein Hamburger Aufenthalt um mehrere Jahre früher zu setzen, und legitimistische Emigranten hätten ihn denunziert wegen seiner Beziehungen zum Herzog von Orleans. Die historische Scenerie wäre dann etwas anders, als die oben gezeichnete, allein Motive und Thatsachen blieben zuletzt die nämlichen, und auf die psychologischen Folgerungen, welche ich hier für den künstlerischen Charakter des Meisters ziehe, hat der Unterschied des Zeitpunktes so wenig einen Einfluß, wie der Umstand, ob Viotti als Revolutionär von 1793 oder von 1798 verbannt worden ist.

Geiger gesellte sich hier ein zweiter, der junge Pixis, den der ältere Meister in die höheren Geheimnisse seiner Kunst einweihte, und so konnten sie Duett geigen und Viotti schrieb zum Troste in seiner Verbannung — Geigenduette. Es waren nicht seine ersten Werke dieser Art, aber vielleicht seine besten. Er gab sie bei Böhm in Hamburg heraus und sagt im Vorwort: „Dieses Werk ist die Frucht einer Muße, die das Unglück mir aufdrängt. Einige Stücke sind vom Kummer eingegeben, andere von der Hoffnung."

Der Meister schrieb also diese Duette nicht, um in ganz heterogenem Formspiel sein Geschick zu vergessen, sondern um vielmehr die Stimmungen, welche dieses Geschick wechselnd in seine Seele goß, kunstverklärt auszusprechen. Er wählte dazu das denkbar bescheidenste Mittel — zwei Geigen. Heutzutag erwarten wir, ein Komponist aus so sturmbewegter Zeit, der eben erst vom tobenden Element erfaßt und zur Seite geschleudert wurde, hätte sich doch mit seinem Zorn und seinem Gram mitten in den Mittelpunkt der Weltgeschichte setzen und mindestens ein symphonisches Tongemälde schreiben sollen — etwa „Rom und Karthago" für zwei Orchester mit grollenden Kontrabässen und den Posaunen des Gerichts — und statt dessen gibt uns Viotti Duette für zwei Geigen und in diesen Duetten nur — sich selbst, seine feine, geistreiche, liebenswürdige Persönlichkeit!

Die Musik des achtzehnten Jahrhunderts war eine Welt der Schönheit für sich, ein heiliger Hain des Friedens, in dessen Schatten man die weltgeschicht-

lichen Stürme der Zeit nicht einmal von fernher tosen hörte. Oder ahnen wir bei Mozarts Zauberflöte, daß sie geschrieben wurde, als die Ideen und Thatsachen der beginnenden Revolution bereits halb Europa fieberhaft schüttelten? Ahnen wir, daß Haydns letzte Symphonien jenen Tagen angehören, wo die Revolution bereits zum Vulkane geworden war, dessen Krater in sich zusammenstürzte, indes die Lavaströme weithin zerstörend über blühende Gefilde hinausströmten? Wir ahnen das alles nicht, doch um so tiefer ahnen wir den Genius Mozarts und Haydns. Die friedlichste, heiterste aller Künste, die Tonkunst, war eine Welt für sich, sie lebte in ihrem eigenen Himmel, und eben darum gewann sie in jenen Sturmtagen das unvergängliche Gepräge des klassisch Schönen.

Also durfte auch Viotti klassische Violinduette komponieren, um seinen Frieden inmitten der Völkerkatastrophe zu finden.

Dieser Friede gefiel ihm dann aber auch äußerlich so gut, daß er seit seinen Hamburger Tagen der unruhigen Laufbahn des Virtuosen entsagte, um nur noch vor Freunden zu spielen. „Für sich selbst und seine Freunde," so heißt es, schrieb er die letzte Serie seiner Violinkonzerte, welche seine besten sind. Wäre er nicht Weinhändler geworden, so würden diese Konzerte vielleicht nicht so trefflich ausgefallen sein; denn er brauchte nun bloß noch „zur Erholung" zu komponieren, das heißt, wenn ihm das Schaffen Genuß war. Und dabei konservierte er sich als Künstler ganz ausgezeichnet. Als er 1802 auf Bitten seiner Freunde

Cherubini, Rode und Garat wieder einmal im Pariser Konservatorium spielte, befürchtete man, einen gealterten, stehen gebliebenen Mann zu hören, aber Viotti spielte frischer, jugendlicher, größer als je vorher. Er war freilich auch erst neunundvierzig Jahre alt. Rode machte später als guter Fünfziger denselben Versuch: nach langer Pause trat er in Paris mit seiner Geige wieder vors Publikum, aber sein großer Bogen war klein geworden, sein mächtiger Ton war kraftlos, und der Schmerz des gekränkten Ehrgeizes soll seinen Tod beschleunigt haben. Viotti und Rode, der treffliche Meister und der würdige Schüler, waren beide sehr empfindliche Naturen, doch jeder in anderer Art. Viotti zog sich wie eine Sensitive in sich selbst zurück, Rode mußte nach außen streben, auch wenn er gekränkt und verletzt war. Als er dies nicht mehr konnte, starb er; Viotti erreichte, glücklicheren Temperamentes, ein hohes Alter.

Aber selbst die einfachsten Charaktere erscheinen doch widerspruchsvoll gemischt, wenn man sie näher betrachtet. Derselbe Viotti, welcher seit 1783 in Paris nicht mehr öffentlich spielte, weil damals eines seiner Konzerte schwach besucht gewesen war, und der um des Friedens willen, später nur für sich und seine Freunde komponieren wollte — hatte die Leidenschaft, ein Theater zu dirigieren! — ohne Zweifel eines der friedlosesten Geschäfte, die es gibt. Trotzdem sein erstes Pariser Theaterunternehmen 1792 zu Grunde gegangen war, übernahm er in alten Tagen doch noch einmal die Direktion einer Pariser Opernbühne (von

1819—1822). Es scheint überhaupt, daß ihm die künstlerische Unruhe verhaßt, die geschäftliche dagegen Lebensbedürfnis gewesen ist.

Viotti war kein großer, wohl aber ein tüchtiger, originaler und geistvoller Tonkünstler.

Seine schöpferische Thätigkeit ging nach drei Seiten: als glänzender Virtuos schrieb er Violinkonzerte, als feiner Kenner des Kammerstils Quartette, als sinniger Meister der Hausmusik Duette. Seine Konzerte machten ihn am berühmtesten, sie zeigen den ganzen Umfang seines Talents; aber in den Duetten gab er sein Eigenstes, sie zeigen die ganze Liebenswürdigkeit seiner Muse. Sie sind gleich den Konzerten neuerdings wieder in billigen Ausgaben gedruckt worden und werden fleißig gespielt, während seine Quartette schlummern. Mit viel anderer guter Quartettmusik, die das gleiche Los teilt, werden auch sie ihrer Zeit wieder aufwachen.

Ich stelle diese drei Gruppen der Werke Viottis *neben* einander: in ihrem Gehalt und Wesen *durchdringen* sie sich aber zugleich; man spürt den Quartettkomponisten in Erfindung und Aufbau seiner Konzerte und Duos und den Konzertschreiber in der Geigentechnik seiner Duette und Quartette.

Das Violinduett ist heutzutage fast nur noch Schulmusik, ein Uebungsstück für Schüler und Lehrer, und die neuen Auflagen der Viottischen Duette sind ohne Zweifel zunächst auf das Bedürfnis des Unterrichts berechnet. Da die echtesten Kunstwerke zugleich die besten Schulwerke sind, so haben wir gegen diese

Benützung durchaus nichts einzuwenden. Und durch die Schule führt der Weg ins Haus, wie wir dies auch bei den Klaviersonaten unserer Klassiker sehen.

Hätte aber Viotti seine Duette von vornherein als Schulstücke erdacht und durchgebildet, so wären sie kalt und trocken geworden und rasch veraltet, wie fast alles Lehrmaterial. Er schrieb sie zunächst für sich, dann für Künstler und Kenner, und so gehörten sie zuletzt auch den Kunstfreunden und Schülern, wie alle echte Hausmusik. Mancher gute moderne Komponist würde sich herabzulassen glauben, wenn er Geigenduette schriebe; Viotti erhob sich in seinen Duetten, darum behielten sie denn aber auch Bestand. Er verarbeitete so originelle Ideen und Formen im Duett und verwandte so viel Fleiß und Kunst darauf, daß ein moderner Komponist aus gleichem Material und mit gleichem Aufwand mindestens ebensoviele große Klaviersonaten machen würde. Wie Viotti verfuhr auch Mozart, dessen zwei Duette für Violine und Bratsche nicht ärmer gedacht und angelegt sind als gar manche seiner Symphonien. Die klassischen Meister waren verschwenderisch mit Gedanken und sparsam mit der Instrumentation, und das ist jedenfalls besser, als wenn man die Klänge verschwendet und die Gedanken spart.

Das Violinduett besitzt einen großen und merkwürdigen Stammbaum.

Die Frühperiode des achtzehnten Jahrhunderts hatte noch eine besondere Freude am rein zweistimmigen Satz, die mit dem Aufkommen der späteren vollgriffigen, aber nicht mehr streng stimmigen Klaviermusik

immer mehr verschwand, und die wir jetzt erst wieder würdigen und nachempfinden lernen. Durch historisches Studium haben wir mühsam erst wieder ein Ohr gewonnen für den Reiz der reinen Zweistimmigkeit, selbst beim Klavier. Bachs Inventionen und Klavierduos sind das klassische Beispiel für diesen Wiedergewinn, und noch immer kostet es manchem Pianisten Mühe genug, sich in die krystallklare Schönheit dieser echten Klavierduette hineinzufühlen. Doch sollte ich eigentlich nicht zunächst von dem großen Sebastian reden, der in seinen meisten und größesten Werken der Stimmen gar nicht genug haben kann, und sich in der gesteigertsten Polyphonie sichtbar am wohlsten fühlt. Aber gerade darum ist es doch auch wieder bezeichnend für seine Zeit, daß auch er die reine Zweistimmigkeit keineswegs verschmäht hat. Viele der vormozartschen Klaviersonaten (man denke z. B. an die ältesten Haydnschen) sind fast durchweg zweistimmig gehalten. Das einfache Klavierlied war damals auch fast nur zweistimmig. Sogar an durchaus zweistimmigen Sätzen von Orchestersymphonien fehlt es nicht. Lange Opern- und Oratorienarien sind nur zweistimmig instrumentiert, und mochte die Orgel oder der Flügel auch ausfüllende Accorde dazu geben, so blieb doch der Grundcharakter des Zwiegesanges gewahrt.

Es war, als ob man sich satt gehört habe an der unerbittlichen Vielstimmigkeit der alten kirchlichen Kontrapunktisten und nun im weltlichen Stil bei dem schlicht zweistimmigen Satze einmal leichter hätte aufatmen wollen.

Bekanntlich ist unser Streichquartett aus dem Violintrio der alten Italiener emporgewachsen. Allein betrachtet man z. B. so manches Corellische Kammertrio genau, so zeigt sich's, daß es eigentlich ein konzertierendes Duo für zwei Violinen ist mit begleitendem Basso continuo. Und wer Corelli nicht zur Hand hat, der braucht nur den 9. Band von Bachs Werken nachzuschlagen; er findet dort eine Sonate für Violine und Flöte mit beziffertem Baß, deren drei erste Sätze mit Hinweglassung des Basses auch ganz befriedigend als Duett gespielt werden können. Das Duett steckt hier im Trio, wie später bei Haydns ältesten Quartetten (op. 1—3) das Trio und wohl gar noch das Duo im scheinbar vierstimmigen Satze steckt und mit wenigen Federstrichen leicht herauszulösen wäre. Es nimmt uns darum gar nicht wunder, daß fast alle älteren Kammerkomponisten fleißig auch wirkliche Duos geschrieben haben.

Vor allen aber pflegten die alten Italiener das Duett. Sie liebten es im Gesang ihrer Opern und Kantaten und erfreuten sich beim Geigensatze der kontrapunktisch verwobenen Gänge der beiden hohen Stimmen, bei welchen das Ohr nicht mehr sollte unterscheiden können, welches die erste und welches die zweite Geige sei.

Viotti folgte nationalen Traditionen, indem er sich so eifrig und ausdauernd dem Violinduett zuwandte, deren er mehr als irgend ein anderer namhafter Meister geschrieben hat. Er war durch seinen Lehrer Pugnani mittelbar aus der Schule Tartinis

hervorgegangen, und auch Pugnani hatte sich im Duette ausgezeichnet, wie denn seine Violinduos als Schulstücke noch im ersten Viertel unseres Jahrhunderts fleißig gespielt wurden, während seine Solos damals schon vergessen waren.

Wenn die Italiener im Violintrio und Duo uns vorangingen, so gewannen wir Deutsche den historischen Vortritt im Quartett. Aber auch zur Zeit der deutschen Quartettherrschaft wurde das Duett keineswegs vernachlässigt; fast jeder unserer zahlreichen Quartettmeister der klassischen Periode hat auch Geigenduette geschrieben, einen einzigen ausgenommen — Beethoven.

Das Duett gehörte wie das Trio in den Rahmen des Quartettabends; kam der Cellist zu spät, dann wurde im heiligen Eifer vorher noch ein Geigenduo gespielt, blieb der zweite Geiger aus, dann griff man zum Trio. So bildeten diese kleineren Werke eine Art Reserve und Ergänzungsmannschaft des Quartettheeres. Aber man achtete sie darum doch als Kunstwerke von selbständigem Wert.

Vielleicht lud man sich aber auch einen Freund des Sonntag Nachmittags zum Duette und geigte mit ihm eine vergnüglich anregende Zwiesprach. Das kleine Klavierlied und die Klaviersonate gehörten der einsamen häuslichen Beschauung und Erbauung; das Duett dem Verkehr mit dem Freunde; das Quartett dem Freundeskreis; die Smyphonie der Gesellschaft. So war's vor hundert Jahren.

Natürlich brauchte man nun auch viele und vieler-

lei Duette, nicht bloß für zwei Geigen, sondern auch für Geige und Bratsche oder Cello, für zwei Cellos, für Oboe und Fagott, für zwei Flöten. Und zu den Originalen kamen die Arrangements. Was „bearbeitet" man heute nicht alles für Klavier und was hat man früher, da das Klavier, das notwendige Uebel, noch nicht so despotisch herrschte, nicht alles für jedwede Kombination von Streich- und Blasinstrumenten bearbeitet! Ganze Opern als Geigenduett waren nicht selten; wir besitzen aber auch vom Ende des vorigen Jahrhunderts ganze Streichquartette als — Duette für zwei Flöten!

Wie es Quartettnarren die Fülle gab, so existierten auch Duettnarren. Spohr in seiner Selbstbiographie schildert uns ein solches, schon ziemlich verspätetes Exemplar.

Er erzählt von seinem Londoner Aufenthalt im Jahre 1819: „Ich erinnere mich mit Vergnügen an verschiedene Originale, die mich durch ihre Sonderbarkeiten erheiterten. Das eine war ein alter pensionierter General, der sich aber stets in Uniform, mit allen Orden und in höchst militärischer Haltung präsentierte. Er kam ausnahmsweise zu mir ins Haus, verlangte aber demungeachtet nicht länger als dreiviertel Stunden zu spielen. Jeden Morgen, die Sonntage ausgenommen, kam er präzis zwölf Uhr in seiner alten Staatskarosse angefahren, ließ durch einen der galonierten und bepuderten Bedienten den Geigenkasten heraufbringen und setzte sich dann nach einem stummen Gruße sogleich an sein Pult. Vorher zog er aber

seine Uhr heraus, um nachzusehen, wann angefangen wurde, und legte diese dann neben sich. Er brachte leichte Duette mit, größtenteils von Pleyel, wozu ich die zweite Violine spielte. Obgleich nun mancherlei am Spiel des Schülers zu erinnern war, so sah ich doch bald, daß es diesem darum nicht zu thun sei. Ich begnügte mich daher, meine Stimme der des alten Herrn möglichst genau anzupassen, und so spielten wir in bester Eintracht ein Duett nach dem anderen. Sobald wir aber dreiviertel Stunden musiziert hatten, hörte der General mitten im Musikstück auf, zog aus seiner Westentasche eine Pfundnote, in die ein Schilling gewickelt war und legte diese auf den Tisch. Dann nahm er seine Uhr und empfahl sich ebenso stumm, wie er gekommen."

Zu den zahlreichen älteren Instrumentalwerken, welche neuerdings in guten und billigen Ausgaben wieder allgemein zugänglich geworden sind, gehört auch eine Serie von Violinduetten verschiedener Meister. Anknüpfend an diese Ausgaben will ich den Gang der Duettkomposition seit etwa 1770 charakterisieren; es wird uns dann später um so leichter sein, den historischen Platz zu erkennen, den Viotti einnimmt.

Von Haydn wurden sechs Duette für Violine und Viola vor einiger Zeit wieder gedruckt, die C. F. Pohl im ersten Bande seiner grundlegenden Biographie des Meisters in die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts setzt und für unzweifelhafte Originale erklärt. Sie sind nahezu Solostücke für die Geige mit teils begleitender, teils konzertierender Bratsche und erinnern

noch etwas an die alte italienische Violinmusik, und zwar in ihrer Virtuosentechnik, in einzelnen melodischen Wendungen, wie auch in dem Umstande, daß der erste Satz zumeist ein stark verziertes Moderato ist, der zweite ein gesangreiches Adagio, der dritte durchweg ein variierter Menuett ohne Trio. Aehnlich wie bei Haydns ältesten Klaviersonaten kontrastiert der allzubescheidene Schlußsatz auffallend mit den weit bedeutenderen zwei ersten Sätzen. Aber trotz ihrer spröden Form läßt sich diesen Duetten manche kaum geahnte Schönheit entlocken. Ihr Vortrag fordert gebildete Musiker, die gute Technik mit historischem Verständnis verbinden.

Minder originell im einzelnen, aber höher entwickelt in der Form und harmonischer im Ganzen sind Mozarts zwei köstliche Duette für Violine und Viola von 1783; sie finden sich in den Petersschen Ausgaben, wo jene sechs Haydnschen Duette von Rechts wegen auch nicht fehlen sollten. Mozart gibt schon vollkommene Sonaten für seine zwei Instrumente, er behandelt die Viola, wie er auch sonst so gern gethan, mit besonderer Liebe, und obgleich diese Duette als Gelegenheitswerke entstanden, sind sie doch Gelegenheitsstücke im Goetheschen Sinn, fleißig gearbeitet und voll echt Mozartschen Geistes. Sie setzen zwei feine Spieler voraus, sind aber leichter aufzufassen und vorzutragen als die Haydnschen.

Einen ganz anderen Weg geht Pleyel in seinen 18 Violinduetten (op. 8, 48 und 59), die, früher sehr beliebt, gegenwärtig wieder in einer Auswahl

von Neudrucken (Littolf, Peters, André) vorliegen; neben den kleinen Klavierrondos (Peters) wohl das einzige Pleyelsche Werk, was in die modernen Verlagslisten wieder aufgenommen worden ist. Die Duette verdienen diese Gunst vollkommen; kleine, wohlgerundete Sonaten, sind sie verständig gemacht und leicht und wirkungsvoll zu spielen; neben manchem ernsteren Satze und mancher zarten Cantilene sprudeln sie von Frische und Heiterkeit und zeigen das leicht bewegliche Talent des Autors in liebenswürdigster Weise. Heischen die vorher erwähnten Duette Haydns und Mozarts künstlerisch gereifte Spieler, so liegen die Pleyelschen auch dem Schüler und Liebhaber bequem, und doch hat sie der Komponist nicht schulmeisterlich für die Schule gemacht, sondern sein Eigenstes in durchsichtiger Form in ihnen niedergelegt. Diese Duette fanden viele Nachahmer im Kreise der „göttlichen Philister" der Wiener Tonschule; eine ganze Duettenfamilie gruppiert sich um die drei Pleyelschen Hefte.

Werfen wir nun hier schon einen vergleichenden Blick auf Viotti. Er vereinigt, was er bei seinen Vorgängern getrennt vorfand, seine Duette gehören gleicherweise der Schule, der Hausmusik und dem fertigen Künstler. Haydns und Mozarts Duette waren gelegentliche Versuche; Pleyel und seine Genossen schrieben nebenher Duette, weil sie alles mögliche für das Bedürfnis der unersättlichen Musikfreunde auf den Markt warfen. Viotti dagegen machte das Duett zu einer Hauptaufgabe seines Lebens, er suchte die ganze Skala instrumentaler Empfindungssprache, die ganze

Fülle einfachster und verwickelter Formen in einem umfangreichen Gesamtschatze von Duetten zu geben; er gewann ein gut Teil seines historischen Namens als „Duettkomponist“, und letzteres kann man von keinem jener Vorläufer sagen.

Einen Schritt über das eigentliche Duett hinaus that schon Franz Krommer in seinen zahlreichen, früher so gern gespielten Violinduos, die zwar meines Wissens in keiner neuen Ausgabe vorliegen, aber in älteren Drucken noch vielfach vorhanden sind. Sie deuten bereits voraus auf Spohr. Denn Krommer begnügt sich nicht mit dem zweistimmigen Satze, den Viotti nur selten überschreitet, sondern sucht uns durch Doppelgriffe schon häufig den Effekt des Trios, ja bei langsamen Sätzen, des Quartetts vorzuspiegeln. Dies war seiner Zeit neu und lockte die Künstler, zumal Krommer auch sonst in Modulation und Rhythmik starke Effekte anstrebte, die zwar in Widerspruch stehen mit der engen Lage und beschränkten Kraft der Geigentöne, aber als Schein und Abglanz reicherer Instrumentation dennoch verführerisch klangen. Merkwürdig ist auch, daß die Duette des Quartettkomponisten Krommer virtuosenmäßiger figuriert sind, als die Duette des Virtuosen Viotti. Sie waren interessante Experimente, aber sie führten das Duett bereits aus dem Kreise der gemütlichen Hausmusik.

Spohr geht auf diesem Wege weiter. Seine Duette sind sehr ernst gemeint, keineswegs bloß Schulstücke, noch weniger anmutige Erholungsmusik für Dilettanten. Sie sind auch keine gelegentlichen Versuche, sie ge-

hören wesentlich zum ganzen Spohr, und wer ihn als epochemachenden Violinkomponisten beurteilen will, der darf diese Duette nicht übersehen. Sie setzen ganz ausgezeichnete Spieler voraus, und manches Viottische Konzert ist leichter zu geigen als manche Spohrsche Duettstimme. Wir hören da ab und zu ein Quartett für zwei Violinen, und der vornehme Zug der Melodie, der weiche Schmelz der Chromatik, kurz, die ganze edle und doch traumhafte Romantik der Spohrschen Muse fesselt uns bei der engen Stimmlage in eigentümlichster Weise. Spohr begann seine gedruckten Werke mit einem Violinkonzert als op. 1, seine ersten Duette erschienen schon bald nachher als op. 3 und die letzten tragen die Zahl op. 150 und 153. Das Duett begleitete ihn durch alle Stadien seiner Künstlerschaft. Es galt ihm von Anbeginn, das Duett hoch zu stellen, höher als seine Vorgänger — wenn er's nur nicht zu hoch gestellt hätte! Zunächst müßte man nämlich auch immer zwei Spohr zur Hand haben, um diese Duette zu spielen. Und vor welchem Publikum sollen sie gespielt werden? Denn eine so reiche und schwierige Musik fordert ein Publikum, aber in den Konzertsaal kann man doch nicht mit zwei Geigen kommen, und in den geselligen Kreis des Hauses wollen wir nicht Virtuosen einladen, sondern da musizieren wir selber. So verliert das Duett sich selbst, indem es die natürliche Schranke des einfach zweistimmigen Satzes überschreitet, es wird zum geistvollen Problem, welches den Künstler reizen, dem vorgeschrittenen Schüler als trefflicher Uebungsstoff dienen kann, aber es bleibt

— Musik für Musiker! Es gibt auch eine Litteratur für Litteraten, und viele Maler malen zur Zeit Bilder für Maler. Aber Raffael hat das nicht gethan und Goethe keine Poesie für Poeten gemacht und Mozart keine Musik für Musiker, sondern sie malten, dichteten, musizierten für die Nation und die Welt. Der Fluch unserer begabtesten, gründlichsten, verehrungswürdigsten heutigen Komponisten ist fast durchweg — die Musik für Musiker.

Wenn der feinsinnige Moritz Hauptmann bei seinen Duetten mit weiser Beschränkung in Spohrs Fußstapfen trat, so vermochte er doch die eigentliche Duettluft für die Schaffenden wie für die Genießenden nicht wieder zu entzünden. Und so zehren wir vorläufig überwiegend an den alten Schätzen, bis unsere Musiker wieder einmal den Mut gewinnen, einfach zu werden. Dann können sie auch wieder Geigenduette schreiben, nicht bloß für die Schule, sondern auch für das Haus, Duette, die der ausübende Kunstfreund behaglich spielen kann, und die doch auch den fertigen Künstler fesseln — wie die Mozartschen und Viottischen. Wie seltsam, daß man insbesondere wünschen muß, Duette möchten eigentlich nicht mehr drei- und vierstimmig, sondern — zweistimmig sein!

Nach alledem begreift sich's, daß Viottis Duette heute wieder begehrt und gedruckt werden, ja daß sie alle zusammen weit leichter zu haben sind als zu des Meisters Lebzeiten. Viotti ist kein vergessener Meister.

So kann ich denn auch bei der Charakteristik seiner Duette die neue Petersche Ausgabe citieren als

die verbreitetste. Wissenschaftlicher wäre freilich die Berufung auf die Originalausgaben, wenn man nur erst wüßte, welches überall die Originale und wo sie zu finden sind. Die Bibliographie der Instrumentalmusik der klassischen Periode ist noch ein Chaos, worein man bis jetzt nur bei zwei Meistern — Mozart und Beethoven — Ordnung gebracht hat.

Die Petersche Ausgabe wird als eine Ausgabe „sämtlicher" konzertierenden Duette Viottis auf dem Titel bezeichnet und gibt 36 Duos in Sonatenform und sechs in der freieren Form der Serenade. Ob dies wirklich sämtliche Duette unseres Meisters sind, kann ich nicht entscheiden; die Zahlen stimmen nicht mit den von Fétis mitgeteilten, allein auch Fétis ist zwar ein unschätzbarer Nothelfer, aber kein unfehlbarer. Für unseren Zweck kommt es übrigens auf ein paar Duette mehr oder weniger nicht an, und die Petersche Ausgabe ist sorgfältig und korrekt. Nur bedaure ich, daß den einzelnen Heften weder Opuszahlen beigedruckt sind noch sonst irgend eine chronologische Notiz; das historische Verständnis würde dadurch so sehr erleichtert. Unsere Musikverleger unterschätzen noch immer die Gemeinde der wissenschaftlich gebildeten, selbständig urteilenden Musikfreunde und Kenner, die Scheu vor der Jahreszahl charakterisiert seit alter Zeit den Musikverlag, sie entsprang aus der historischen Unbildung der Musiker und förderte den Opuszopf, der dann durch den musikalischen Zunftgeist immer fester geflochten wurde. Und so sind wir zuletzt noch sehr dankbar, wenn man uns wenigstens

trügerische Opuszahlen gibt, statt wie in der Litteratur, die bestimmte Jahreszahl des Entstehens und Erscheinens.

Die ältesten und einfachsten Duette Viottis sind italienischer als die späteren, einzelne Sätze jener Frühwerke zeigen aber auch schon auffallend Mozartsches Gepräge; je weiter wir dann in des Meisters Heften vorschreiten, um so bestimmter treten die selbständig verarbeiteten Einflüsse der klassischen deutschen Instrumentalmusik hervor, und wir können zuletzt sagen, Viotti gehört, wie Cherubini, gleicherweise den Deutschen wie den Italienern. Aber auch die Franzosen werden Anspruch auf ihn erheben; denn nicht bloß der Virtuose, sondern auch der Komponist Viotti erscheint in seinen Schülern Rode, Kreutzer und Baillot als der Mitbegründer der großen Schule französischer Violinmusik.

Im Aufbau seiner späteren Duette folgt Viotti ganz den deutschen Vorbildern. Als Harmoniker war er überwiegend Autodidakt, er lernte die Kunst des Satzes, indem er setzte. Man kann diesen Lerngang bei seinen Duetten klar verfolgen: die ältesten sind zwar nicht fehlerhaft, aber schüchtern harmonisiert, die beiden Stimmen führen noch kein freies Gespräch in Rede und Widerrede, sie fallen sich nicht ins Wort, sondern sprechen nacheinander, indem, nach damaliger italienischer Weise, die eine Stimme wechselnd singt, die andere begleitet. Je gründlicher sich aber Viotti in den zweistimmigen Satz vertiefte, um so mehr gewann er die Selbstgewißheit deutscher Kontrapunktik

und die Keckheit französischer Modulation. Und so sind seine späteren Duette ganz besonders durch den selbständigen, oft überraschenden Dialog ausgezeichnet.

Am meisten bleibt Viotti Italiener in der getragenen Cantilene und den Koloraturen. Der weiche, innige Gesang des Südländers spricht aus seinen Duetten fast noch unmittelbarer als aus seinen Konzerten: wenn zwei wettsingend sich tragen und heben, dann gibt es ja naturgemäß noch innigere Weisen, als wenn einer allein singt. Aber Viotti hat noch nicht das kokett Gefällige, schmelzend Süße der Rossinischen Melodie; bei aller Weichheit strebt er nach dem vornehm großen Pathos, nach der melodischen Plastik der älteren Italiener. Darum liebt er auch Vortragsbezeichnungen wie grandioso, con grandezza, maestoso u. dergl. Interessant sind in diesem Sinne seine Menuetti grandiosi, die in spanisch feierlicher Gemessenheit einherschreiten, breit ausgeführt, doch ohne Trio (in den Serenaden Heft XII, 1 und 3, und Heft XIII, 2 und 3).

Viotti berührt sich hier mit Clementi, wie denn überhaupt mancherlei Verwandtschaft zwischen diesen beiden Meistern besteht. Aber Clementis Vorliebe für das vornehm große Pathos spricht sich am klarsten und stärksten im Adagio aus; Viotti dagegen vernachlässigt in seinen Duetten das Adagio ganz auffällig und sucht vielmehr im Allegro grandios zu sein.

Dieser Gegensatz in der Gemeinschaft zeigt sich auch beim Lauf- und Schnörkelwerk, bei den Koloraturen Clementis und Viottis. Beide waren Virtuosen

und trotzdem ausgezeichnete Sonatenschreiber; aber den Zopf des Virtuosentums konnten sie in ihren Koloraturen dann doch nicht ganz ablegen. Man kann mit der perlenden Koloratur anmutig spielen, wie Rossini, und man kann mit der stürmenden Koloratur leidenschaftlich aufbrausen, wie Händel. Clementi bevorzugt die perlende, spielende Koloratur, denn er wird am leidenschaftlichsten im breiten Zug der großen Cantilene; — Viotti die aufbrausende, denn sein Pathos ist Allegro. Darum gibt Viotti den zwei Violinen nicht selten Koloraturen fortissimo in der Oktave oder im Einklang, während er andererseits auch zum reizenden Kontrast die beiden Geigen eine zarte Melodie pianissimo in Oktaven spielen läßt. Das letztere ist eine anmutige Koketterie, die er nur etwas zu oft anwendet.

Bei allem leidenschaftlichen Aufstürmen bleiben übrigens Viottis Koloraturen sehr sangbar, und ein Sänger könnte viele dieser Geigengänge sogar als Solfeggien benützen. Man merkt, daß er den „Gesang" nicht bloß bei seinem Instrument, sondern auch bei den Sängern erlauscht hat. So soll sein Schüler Rode durch die Nachahmung des erhaben schönen Gesanges der Giuseppa Grassini, der gefeierten Semiramis und Penelope, erst zu seinem großen pathetischen Bogen gekommen sein. Und eine noch größere Sängerin, die Catalani, zahlte ihm den Dank dafür, indem sie seine Violinvariationen sang und dadurch erst weltberühmt machte.

(Man kann so viel in „Wörtern" lesen; darum

in Parentheſe ein Wort über das Wort „Koloratur“. Es bezeichnet ein Farbenſpiel, man wollte vordem mit den Koloraturen Farbe auffetzen. Wir Modernen ſuchen die Farbe vielmehr in der Harmonie und Inſtrumentation. So ſind denn unſere Koloraturen überwiegend aufgelöſte Harmonieen geworden, Accordkoloraturen, Harpeggieen. Unſere Väter bevorzugten die Skalenkoloratur, die melodiſche, weil ſie die Farbe vorab in der Melodie fanden. Die Sänger waren es, welche das Ueberwuchern der melodiſchen Koloratur gebracht haben, während wir das Ueberwuchern der harmoniſchen Koloratur dem Klavier verdanken.)

Was uns an Viottis Duetten zumeiſt feſſelt, iſt übrigens nicht ſowohl das einzelne als das Geſamtbild dieſer Werke. Es iſt ein Wort, wenn man etliche und vierzig Geigenduette in raſcher Folge nacheinander ſpielen kann, ohne ſie müde zu werden. Und dies gilt von den Viottiſchen. Eine wunderbare Mannigfaltigkeit der Stimmung wie der Form liegt in dieſen zweiſtimmigen Sätzen, trotzdem ſie doch immer der vollen Harmonie entbehren und des Baſſes. Einige ſind anmutig erzählend, faſt im Romanzenton (Heft II, 5; VIII, 1); andere lyriſch innig voll ſchmelzenden Geſangs (III, 3); oder tragiſch düſter (I, 3; XI, 1); kokett graziös, artige Rokokoſtücke (III, 1; IX, 3); viele voll pathetiſchen Schwunges (IV, 2; VI, 1; VII, 3; X, 2); trotz der Zweiſtimmigkeit hören wir mitunter den Quartettſtil heraus (III, 2) oder gar den ſymphoniſchen (IV, 1; V, 2; X, 1) — während uns in den Sere-

naden eine Fülle kleinerer geistreicher Motiven entgegensprudelt, durch Grundcharakter, Aufbau und Abschluß zu einem gerundeten Ganzen verbunden. Die alte Suite begegnet uns hier in freier Modernisierung.

Daß bei allen Vorzügen manch einseitige Manier mit unterläuft, manches veraltete Schnörkelwerk in den Kauf genommen werden muß, daß der Autor mitunter sich wiederholt, daß hier einmal der Schulmeister, dort der Virtuos Herr geworden ist über den feinen Sonatenkomponisten, das soll natürlich nicht geleugnet werden. Aber das Gesamtwerk dieser reichsten Duettensammlung ist frisch und echt, weil aus der innersten Seele eines wahren Künstlers geschaffen.

Es ist heutzutag in Deutschland Mode, die italienische Musik etwas wegwerfend zu behandeln; dünkt Mozart doch sogar vielen nicht mehr „national" genug, weil er zu italienisch gewesen sein soll! Wenn wir zur Zeit des Rossinismus und Bellinismus gegen das Ueberwuchern des italienischen Geschmackes kämpften, so hatte dies sein gutes Recht; aber gegenwärtig droht doch keine Gefahr, daß unsere Musik durch die Italiener geschädigt werde. Italienische und deutsche Musik sind keineswegs immer und überall Gegensätze gewesen; diese beiden nationalen Richtungen bilden vielmehr einen fortlaufenden historischen Prozeß, im steten Wechsel von Suchen und Fliehen, Ergänzen und Abstoßen. Zu Graums und Hasses Zeiten waren viele deutsche Gesangkomponisten so italienisch, daß man sie von den echten Italienern kaum unterscheiden kann, und in Cherubinis und Viottis Tagen waren italie-

nische Instrumentalkomponisten so deutsch, daß wir sie fast zu den Unsern zählen möchten. Andererseits war in der Palestrina-Periode trotz des Dominierens der Italiener der nationale Typus noch so wenig scharf ausgeprägt, daß es des scharfen Kennerohres bedarf, um italienische und deutsche Schattierung zu unterscheiden, während jeder Halbgebildete den nationalen Gegensatz in Rossini und Beethoven sofort heraushört. Am leuchtenden Vorbild wie am abschreckenden Exempel haben wir allezeit viel bei den Italienern gelernt; wir sollten dies dankbar und neidlos anerkennen. Die Maler sind gerechter und vorurteilsfreier in diesem Stück als die Musiker. Kein Mensch macht es Cornelius zum Vorwurf, daß er nicht bloß an unserem Dürer, sondern auch an den alten Florentinern und Römern sich geschult hat; oder dem Rubens, daß er seine Meisterschaft des Kolorits im Studium der Venetianer gewann; und die modernen deutschen Koloristen fühlen sich sehr geschmeichelt, wenn man Tizianische Effekte in ihren Bildern entdeckt.

Bei italienischer Musik denken wir zunächst an Operngesang; doch sollten wir uns auch erinnern, daß die Italiener eine bedeutende Instrumentalmusik hatten, die vor nun bald zweihundert Jahren auch für uns bahnbrechend wurde. Ihre instrumentale Stärke ruhte aber nicht im Orchester noch in der Orgel und dem Klaviere, sondern in der ganz speziellen Geigenmusik. Sie machten vor Zeiten die besten Geigen, und wenn sie auch nicht schlechthin das Beste für die Geige geschrieben haben, so schrieben sie doch ihr Bestes für

die Geige. Welch eine lange Reihe tüchtiger italienischer Meister der Violinkomposition von Corelli bis Viotti! Und diese beiden Männer, am Anfang und am Ende der großen italienischen Geigenperiode, behaupten in verschiedenem Sinne zugleich eine internationale Stellung. Bei Corellis Geigentrios schlummert die ausschließend italienische Manier noch fast wie bei Palestrina; bei Viotti ist sie vom übergewaltigen Einfluß der klassischen deutschen Instrumentalkunst aufgesogen. Bei Corelli hatte der nationale Kampf noch nicht begonnen, bei Viotti war er bereits entschieden zu Gunsten deutscher Art. Aehnliches gilt auch von Viottis bedeutendsten französischen Schülern, von Rode und Kreutzer, deren beste Werke uns gleichfalls kaum fremd und ausländisch anmuten.

Darum begreifen wir auch ganz, daß der größte deutsche Geigenkomponist des neunzehnten Jahrhunderts, Ludwig Spohr, sich in seinen jungen Jahren nach London an Viotti wandte, um dessen Schüler zu werden. Doch Viotti, der sein Stillleben nicht gestört wissen wollte, lehnte ab und entschuldigte sich, er sei Weinhändler geworden. Die Welt aber ehrte und ehrt in ihm den trefflichen Musiker, und auch Spohr bewahrte dem wunderlichen Manne lebenslang seine volle Verehrung. Viele Jahre nachher schrieb er bei seinem ersten Auftreten in London: „Als Geiger machte es mir große Freude, daß der alte Viotti, der von jeher mein Vorbild war und in der Jugend mein Lehrer werden sollte, sich unter den Zuhörern befand und mir auch viel Lobes über mein Spiel sagte.“

Im Hause wird gegenwärtig weit weniger Streichquartett mehr gespielt, also auch weniger Trio und Duett als vordem. Das Klavier hat die Geige verdrängt. Die Zahl der klavierspielenden Musikfreunde ist unermeßlich gewachsen, die Zahl der Geigenden zurückgegangen. Aus vielen und gewichtigen Gründen. Da ich zufällig das Vergnügen hatte, sämtliche Viottischen Duette mit Violinspielerinnen zu geigen, und dasselbe Vergnügen auch vielen meiner Leser wünschte, so sei mir hier noch ein flüchtiges Wort über die Geige und die Frauen gestattet.

Unsere Hausmusik ist zum großen Teil in die Hände der Frauen übergegangen; das Quartett, Trio, Duett, überhaupt die reine Streichmusik wurde aber ursprünglich für Männer gedacht und gesetzt, wie denn der Ernst und die plastische Strenge dieser Kunstformen auch überwiegend männlicher Natur sind. Unsere Frauen spielen kein Quartett; oder sie spielen es höchstens für Klavier zu vier Händen; allein je geigenmäßiger, das heißt je echter ein Quartett ist, um so mehr widerstrebt es dem Klavierauszug.

Wenn aber die Kunstpflege unserer Frauen ernst genug geworden ist, daß sie Quartett und Trios im verblaßten Abbilde sich zu eigen machen, warum nicht lieber im farbenvollen Original? Geigenduette kann man vollends gar nicht für Klavier bearbeiten. Und nun ist es so überaus anmutig, wenn zwei Mädchen in den hellen Sopranlagen der Geige wettsingen! Und jedenfalls gibt es auch ein weit reizenderes Bild, wenn ein Herr und eine Dame am Doppelpulte geigend

einander gegenüberstehen, als wenn sie, zusammengezwängt am Klaviere sitzend, vierhändig spielen.

Ich berühre hier die Frauenfrage in der Musik. Man betrachtet sie zumeist von ihrer sozialen Seite, sie hat aber auch künstlerisch eine große Tragweite und kunsthistorisch einen tiefen Hintergrund. Als in der klassischen Zeit des vorigen Jahrhunderts durch Symphonie und Quartett die Geige das herrschende Instrument wurde, da gab es, abgesehen vom Gesange, nur sehr wenige Tonkünstlerinnen; die Violine vollends kam höchst selten in Frauenhände. Wo die Frauen im Hause musizierten, da sangen sie Lieder oder spielten Klavier, und zwar herrschte häuslich musikalische Geselligkeit überhaupt vielmehr im deutschen Norden als im Süden, der Geburtsstätte des Quartetts und seiner kleinen Nebenformen. Darum haben die Frauen wohl auf Liederkomposition und Klaviermusik der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einen ganz entschiedenen, noch nicht genug beachteten Einfluß geübt, aber keineswegs auf die höhere Kammermusik der Streichinstrumente. Das Hausquartett führte zu einer ausschließend männlichen Geselligkeit. Und doch wäre diese feinste und geistigste Musik auch der weiblichen Teilnahme so überaus würdig gewesen! Man sagt, die Frauen können ja zuhören; allein wer nichts kann als zuhören, der ist nach ganz richtigem deutschem Sprachgebrauch nicht „musikalisch“. Wir nennen vielmehr musikalisch nur denjenigen, der auch selbst Musik macht, und der richtige Quartettfreund ist immer zugleich Quartettgeiger.

Zu den Zeiten der Minnesänger spielten die hochgebildeten Edelfrauen auch die Geige, auf den alten Bildern geigen sogar die Engel, und die heilige Cäcilia spielt da nicht nur Orgel, sondern zur Abwechselung auch Violoncell oder Gamba. Erst als die „Fiedel" (übrigens gleichen Wortstammes mit der „Violine") entadelt wurde durch die fahrenden Spielleute, erschien die Königin der Instrumente nicht mehr vornehm genug für Frauenhände. Allein nachdem die größten Meister des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts ihre schönsten und edelsten Weisen so oft der Geige anvertraut haben, wäre es an der Zeit, mit dem alten Vorurteil zu brechen, — nicht durch die Schaustellung von „Damenorchestern", denn diese Fratze haben wir wohl, nicht aber das Idealbild — sondern durch die weibliche Teilnahme an der sinnigsten und keuschesten Hausmusik. So lange die Geige nur den Männern gehört, wird sie im Hause vom Klavier unterdrückt bleiben. Die ganze Musikgeschichte gewinnt aber ein anderes Gesicht, wenn man sie vom Standpunkte des Geigers oder vom Standpunkte des Klavierspielers betrachtet. Geige und Gesang müssen uns das Recht der Melodie wieder retten und der streng „stimmigen" Harmonie. Und da steigt die Schule aufwärts von der klaren Zweistimmigkeit des Duettes bis zum reichsten Stimmengewebe. Die Technik des Geigensatzes unterliegt weit weniger der Mode als die Technik des Klaviersatzes; darum sind die Geiger in der Regel konservativer als die Pianisten. Wie heilsam wäre es so manchen Frauen, wenn sie geigten,

ſtatt Klavier zu ſpielen! Die Geige iſt übrigens ſchon im Worte eine weibliche Perſönlichkeit, das Klavier iſt ſächlich, und in der That eine Sache. Denn die Geige, welche immer beſſer wird, je länger und eifriger wir mit ihr verkehren, wird uns als bloßes Inſtrument ſchon eine Freundin fürs Leben; das Klavier altert raſch, um ſo raſcher, je fleißiger und eifriger wir's ſpielen.

Das ſind Thatſachen, die Männer und Frauen wohl bedenken ſollen, auf daß ſie mit dem Duettſpiel anfangen und Schritt für Schritt aufſteigen bis ins Heiligtum des Hausquartetts.

Der Sänger

des

deutschen Kommersbuchs.

Im Pfarrhause zu Heckenbeck bei Gandersheim starb am 23. März 1869 Albert Methfessel als 85jähriger Greis, halbtaub, halbblind, seit Monaten halb gelähmt, aber doch noch frischen Gemütes und warmen Herzens bis ans Ende. Er starb im Frühlingsanfang. Jeder Mensch hat seine charakteristische Jahreszeit: die Jahreszeit Methfessels war der aufkeimende Lenz gewesen. Ein Freund des Verstorbenen, Friedrich Hofmann, berichtet, daß der greise Sänger auf dem Dorfkirchhofe ohne Sang und Klang begraben worden sei, allein auf seinem Sterbebette hatte ihn wochenlang beglückende Musik umtönt, er hörte die wunderschönsten Weisen einer „Geisterkapelle", er hörte daneben die „Quellen des Paradieses" rauschen und rief sterbend: „Mir ist heute so urweltlich zu Mute — Horizont, darunter Wasser — endlos — gestaltlos —!" Er starb wie ein Sänger und Poet, — selig im inneren Hören und Schauen.

Johann Albert Gottlieb Methfessel hatte es bei Lebzeiten bis zum Hofkapellmeister und zum Ehren-

doktor der Philosophie gebracht; über seinen Tod hinaus wird ihm aber ein anderer Titel verbleiben: er war der Liedersänger des deutschen Kommersbuches. Was er sonst komponiert hat, verfiel der Zeit; sein Kommersbuch lebt und wird leben in der Geschichte.

Das deutsche Kommersbuch ist bekanntlich ein ganz besonderes Ding und keineswegs bloß eine Sammlung von Trinkliedern auf der Studentenkneipe zu singen: es entstammt in seiner jüngeren Form dem Jahre 1813; denn von da ab verwoben sich in ihm die Kriegs- und Vaterlandslieder der deutschen Jugend aus großer schwerer Zeit mit den alten und neuen Klängen der Liebe, der Freundschaft und des studentischen Festjubels. Der Frühlingsodem der Befreiungskriege weht durch dieses Buch. Und so gewann es dauernd einen nationalen und historischen Gehalt, und wie es in aller Welt nur einen deutschen Studenten gibt, so gibt es auch nur ein deutsches Kommersbuch. Freilich kein einheitliches; das „deutsche Kommersbuch" ist ein idealer Gattungsbegriff, in Wirklichkeit hatten und haben wir vielerlei Kommersbücher und niemand weiß, welches unter diesen das echteste und beste sei. Denn der Deutsche duldet auch in Sachen der Kommersbücher keine Zentralisation; allein insofern diese Bücher überhaupt echt sind und ihren Namen verdienen, tragen sie doch alle das Doppelgepräge jener frischen, freien Jugendlust und jener frommen, opfermutigen Vaterlandsbegeisterung aus den Tagen der Freiheitskriege und der alten Burschenschaft.

Und hiefür hat Methfessel mit seinem oft wieder-

aufgelegten Kommersbuch den durchschlagenden Anstoß gegeben.

Studentenlieder konnten auch später genug gedichtet und gesetzt werden, und neue Sammlungen haben das alte Methfesselsche Liederbuch verdrängt, aber eine neue „Musik des Studentenliedes" ist seitdem nicht wiedergekommen; jener volksliedmäßige Grundton des echten Burschengesangs, wie er während und nach der Erhebung des Jahres dreizehn von Musikern wie Weber, Berner, Methfessel, von komponierenden Dichtern wie Arndt und von komponierenden Studenten wie Binzer, Follen, Hanitsch völlig naiv angeschlagen wurde, ließ sich später mit aller Kunst nicht wieder nachmachen.

Der Quell des modernen deutschen Volksliedes sprudelte in jener Epoche überhaupt reicher als lange vorher und als nachher. Dies war nicht das Werk einzelner großer Meister, es war das Werk der Zeit.

So spreche ich auch hier von Methfessel nur als von dem Kinde und zugleich einem Herolde seiner Zeit. Er war kein schöpferischer Geist, er brachte nichts Neues, das Beste, was er in seinen Liedern gab, war nicht sein persönliches Eigentum, er nahm es vielmehr aus dem poetischen, musikalischen und politischen Gesamtbesitze des Volkes. Er haschte die Motive des heiteren volkstümlichen Liedes und des patriotisch erhebenden Gesanges, wie sie damals in der Luft schwebten, er schrieb nieder, was alle innerlich sangen, aber nicht alle klar in Tönen ordnen und

niederschreiben konnten: dies war sein Verdienst. Hätten seine Lieder etwas mehr Methfesselsche Originalität gehabt, so wären sie jetzt ganz wertlos.

Trotzdem ist aber Methfessels Person von seinen Liedern nicht zu trennen. Es gibt auch Originale der Rezeptivität, und unser Liedersänger war ein solches: indem er die Gemütsstimmung der Zeit in seinem ganzen Wesen trug, ward er erst befähigt, sie auch im Liede so naiv und klar auszusingen. Er war die Personifikation seiner eigenen Lieder, er hatte diese Lieder erlebt, sie gehörten ihm, auch wenn er sie aus aller Munde nahm.

Methfessel, zu Stadtilm in Thüringen am 6. Oktober 1784 geboren, entstammte einem musikalischen Hause. Sein Vater war Kantor, sein älterer Bruder Friedrich hatte sich gleichfalls der Musik gewidmet, starb aber, bevor er die Schwingen seines Talentes vollauf entfalten konnte. Für den Musiker sind die Jugendeindrücke wichtiger als für andere Künstler. Man muß in musikalischer Luft aufwachsen, um recht musikalisch zu werden, die Sprache der Töne muß sich uns ins Ohr schleichen, noch ehe wir sie verstehen können; darum pflanzt sich Musikliebe und Musikleidenschaft so oft familienweise fort, bei Künstlern wie bei Kunstfreunden. Unser Methfessel wuchs in einem Hause des Gesanges auf und zugleich in einem Gaue, der seit alter Zeit von Volksliedern widerhallte.

Die Thüringer Kantoren insbesondere haben historischen Ruf gewonnen durch Sebastian Bach und seine Vorfahren. Der „Kantor" war freilich am Schlusse

des vorigen Jahrhunderts eine ganz andere Person geworden als am Anfange desselben. Jene alten Kantoren der orthodoxen Zeit trugen den kunstvoll polyphonen Gesang aus der Kirche ins Haus; diese neueren Kantoren der rationalistischen Periode trugen den schlichten Volksgesang aus dem Haus in die Schule. Das „Schullied" ist kaum hundert Jahre alt; sein Zusammenhang mit dem Volkslied, sein Einfluß namentlich auf das Entstehen neuer Volkslieder harrt noch des Darstellers. Aus einem Kantorshause dieser jüngeren Art ging Methfessel hervor. Und wenn ich heute noch so manchmal die Kinder sein Kriegslied „Hinaus in die Ferne mit lautem Hörnerklang" als Schullied singen höre, und wenn ich sehe, wie die Kleinen auf die kräftigen Marschrhythmen des Liedes zum friedlichen Maifest ausmarschieren und bei dem Vers „Der Hauptmann er lebe, er geht uns kühn voran!" auf ihren Schulmeister blicken, dann denke ich an den Zusammenhang des alten Kantors Methfessel mit dem Komponisten des Kommersbuchs und zugleich an den modernen Zusammenhang zwischen Volkslied und Schullied.

Ich betone eine weitere Thatsache aus dem Bildungsgange Albert Methfessels. Obgleich er mit zwölf Jahren schon zu komponieren versucht hatte, sollte er doch kein Musiker werden, sondern Theologe und hat auch wirklich in Leipzig einige Semester Theologie studiert, allein die Kunst zog ihn mächtiger an als die Wissenschaft, und zur Zeit, wo er eben hätte Pfarrer werden können, ward er Kammersänger in Rudolstadt.

Daß er ein Stück akademischen Lebens mitgelebt, war aber dennoch entscheidend nicht bloß für den Sänger des Kommersbuchs, sondern vielleicht noch mehr für den patriotischen Sänger einer Zeit, wo die Erhebung der deutschen Jugend ganz besonders von den Universitäten ausging. Er sagt in der Vorrede zur fünften Auflage seines Kommersbuches: „Dieses Buch war eine Frucht der deutschen Burschenschaft in Jena, jenes merkwürdigen, unvergeßlichen Vereins, mit dessen Führern mich innigste Freundschaft verband.“

Allein auch vom rein musikalischen Standpunkte war die akademische Bildung wichtig für den Liedersänger. Ein Blick in die Geschichte des neueren deutschen Liedes wird dies zeigen. Philipp Emanuel Bach, der durch seine Gellertlieder das damals noch so gering geachtete einstimmige Strophenlied mit Klavierbegleitung zuerst zu musikalischen Ehren brachte, hatte Jurisprudenz studiert und war als wissenschaftlich gebildeter Mann den litterarischen Kreisen nahe getreten. Als absoluter Musiker hätte er seine Sonaten schreiben können, nicht aber seine Lieder. Hiller, Schulz, Reichardt, Zelter, jene Männer, welche nicht nur epochemachend wurden für das deutsche Lied, sondern auch ihren Platz in der Geschichte fast ganz dem Liede verdanken, waren wissenschaftlich geschulte Autodidakten, zum Teil litterarisch kaum minder thätig als musikalisch. Das Lied setzt die unmittelbarste musikalische Inspiration voraus, und doch fordert es g e b i l d e t e r e Meister, als andere weit höhere und reichere Formen der Tonkunst. In der Einsamkeit

von Eisenstadt konnte Haydn die neue Symphonie und das Quartett schaffen; das moderne Lied entstand im achtzehnten Jahrhundert an den norddeutschen Zentralpunkten der Wissenschaft und Litteratur. Und dieser Thatsache mögen wir uns auch noch bei Methfessel erinnern. Das Bild unseres Liedersängers erscheint uns in scharf charaktervollen Umrissen, wenn wir ihn als Leipziger Studenten denken, oder als Gast der Jenenser Burschenschafter oder als Begründer des norddeutschen Liedertafelwesens in Hamburg; dagegen kann ich mir Methfessel nicht recht als Braunschweiger Hofkapellmeister vorstellen und bezweifle, ob er dort so ganz in seinem Elemente war. Er war eben kein absoluter Musiker.

Lieder dichten, setzen und singen ist eine sinnig gemütvolle Kunst. Sie heischt auch eine entsprechende Persönlichkeit. Und Methfessel war von der Natur mit alle dem ausgestattet, was zu solch anspruchslosem Künstlertum gehört: ein schöner Mann, mit gefälligen, gewinnenden Formen des Umgangs, gesellig, heiter, gemütlich herzgewinnend. Dazu besaß er eine schöne Stimme und soll seine Lieder selbst am besten gesungen haben, selbst dann noch, als er in alten Tagen keine Stimme mehr besaß. Denn zum echten Liedervortrag gehört mehr Geist als Ton. Das Lied ist der treueste Freund des Sängers: es verläßt ihn auch in alten Tagen nicht.

Wir wenden uns vom Künstler zu seiner Kunst.

Wenn Methfessel b l o ß schlichte Lieder komponiert hätte, so würden auch diese sicherlich nicht viel wert

sein. Ein Dichter, der heutzutage bloß Lieder dichten wollte, würde kein bedeutender Lyriker werden, ein Musiker, der nichts als Lieder komponierte, kein namhafter Liederkomponist. Es gibt Komponisten, die wie Hiller, Schulz, Reichardt, Zelter ihren historischen Namen dem Liede, ja fast nur dem Liede danken. Allein wenn sie lediglich Lieder komponiert, wenn sie sich nicht zugleich in der Oper oder im Kirchen- oder Instrumentalsatz versucht hätten, so wären sie nicht die epochemachenden Liederkomponisten geworden. Daß dann ihre Opern oder daß ihre Kirchen- und Konzertmusik vergessen wurde, thut nichts zur Sache: man muß viel und vielerlei schaffen in der Kunst, um sich auch nur auf einem kleinen Gebiet behaupten zu können. So soll Methfessel Symphonien geschrieben haben — sie sind eine verklungene Sage gleich seinen Orgelwerken. Auch seine Klaviersonaten sind vergessen und sein früher viel gespielter „russischer Triumphmarsch" wird nicht mehr gehört. Allein wäre er in diesen verschollenen Werken nicht über das Lied hinausgegangen, so würde er's auch im Liede zu nichts Rechtem gebracht haben.

Nun glaubt vielleicht mancher, die Lieder Methfessels hätten heute zwar wohl noch einen kulturgeschichtlichen Wert, als Aussprache der Stimmung ihrer patriotisch hoch gehobenen Zeit, nicht aber einen musikgeschichtlichen oder musikalischen. Ich bestreite dies. So bescheiden Methfessels Talent und Kunst gewesen ist, behauptet er doch auch in der rein musikalischen Geschichte des Liedes einen eigenen Platz. Mit ihm

starb der letzte namhafte Vertreter jener norddeutschen Liederschule, welche seit Johann Peter Abraham Schulz die schlichtesten Formen des Volksliedes anwandte, um den Poesien der mitlebenden Dichter eine stets nur leis andeutende musikalische Aussprache zu geben. Die einfache Strophenmelodie folgte dem Rhythmus des Verses viel mehr als den Wort- und Sinnaccenten, sie war nur ein ganz leichter musikalischer Kontur des Gedichts und mußte erst im Vortrage frei deklamatorisch belebt werden; die Begleitung des Klaviers oder der Guitarre erschien so kunstlos wie möglich, instrumentale Ritornelle oder Zwischenspiele wurden verschmäht, und man konnte das Lied zur Not auch ohne alle Begleitung singen.

Der bildungslose vulgäre Musiker blickt heutzutage mit souveräner Verachtung auf solche alte „Lieder im Volkston" (wie Schulz sie genannt). Mit ihren zwei Notenlinien, auf welchen Singstimme und Klavierbegleitung bequem Platz haben, da die Oberstimme des Klaviers zumeist die Gesangmelodie mitspielt, mit den vielen hinter die Musik gedruckten Versen, die oft dreimal mehr Raum einnehmen als die ganze Komposition, sehen sie dem modernen Auge in der That etwas wunderlich aus. Nicht selten sind die letzten Textstrophen sogar auf eine andere Blattseite gedruckt als die Musik: ein feines Zeichen für den feinen Beobachter — man soll das Gedicht auswendig wissen, bevor man es zu singen beginnt. Nur dann, wenn man das Gedicht vollkommen inne hat — „par coeur", wie der Franzose mit treffendem Doppelsinne sagt —

vermag man auch die Melodie zu jeder Strophe passend neu zu durchgeistigen. Ich nenne diese ganze Liedergattung, welche mit unserer klassischen Litteraturperiode begann und fast ein halbes Jahrhundert herrschte: „Vortragslieder", weil ihre ganze Musik erst im poetischen Vortrage Musik wird, an und für sich aber wenig bedeutet. Da aber solche Kompositionen weder besonders kunstreich in der Form noch leidenschaftlich bewegt in der Stimmung sind, so werden sie heutzutage nur noch von gar wenigen verstanden und geschätzt.

Sie berühren sich aber doch in einem Punkte mit der neuesten kunst- und leidenschaftsvollen Schule der „Tondichtung": wer bloß singen kann, der vermag gar nichts aus ihnen zu machen; der musikalische Poet dagegen, der gebildete Meister des verstandenen und empfundenen Vortrags wird die feinsten, kleinen Lieder eines Schulz oder Reichardt auch heute noch zu tiefer Wirkung beleben. Ihre knappe, durchsichtige Musik fesselt eben einzig und allein durch den innigen, mehr geahnten als ausgesprochenen Zusammenhang mit dem Gedicht.

Wir begreifen darum, daß Goethe seine eigenen Lieder lieber in Reichardts oder Zelters Weisen hören wollte, als in den so viel mächtigeren Melodien Beethovens und Schuberts. Bei den Goethe-Liedern dieser Meister hörte er Beethoven und Schubert, die er doch nicht vollauf verstand, bei Reichardts und Zelters Goethe-Liedern hörte er sich selbst. Und kein Poet hat sich selber besser verstanden als Goethe.

In der Periode der „Vortragslieder" zeigt sich noch ein weiteres, ganz einziges Phänomen. Der Zusammenhang zwischen dem Dichter und Tonsetzer war doppelter Art. Die einzelne Komposition wurde dem einzelnen Gedichte schlechthin dienstbar; der ganze Komponist aber diente auch andererseits zumeist einem ganzen Dichter oder einer Dichterschule. So können wir schon Ph. E. Bach als Liederkomponisten nicht trennen von Gellert. Haydn und Beethoven komponierten später Gellertsche Texte in weit bedeutenderer Weise, aber sie waren keine Gellert-Komponisten wie Ph. E. Bach, der geradezu durch das Ergreifen der Gellertschen geistlichen Lieder epochemachend wurde für die Geschichte des deutschen Liedes überhaupt. Schulz ist aufs engste mit dem Göttinger Hainbund verwachsen, nicht bloß weil er die Lyrik dieses Dichterkreises mit Vorliebe komponierte, sondern viel mehr noch, weil er die Aesthetik desselben klar und ausgesprochen von der Poesie auf die Musik übertrug. Beethoven und Schubert komponierten viele Goethesche Lieder und gaben darunter Meisterwerke ersten Ranges; aber Reichardt und Zelter komponierten Goethe. Luise Reichardt, so reizend in ihrem träumerisch dämmernden Volksliederklang, originell nur in ihrer anmutigen Schüchternheit, ist heute nur noch dem verständlich, der die schönsten Lieder von Novalis und Brentano nachzuempfinden, der sich in die romantische Schwärmerei für des „Knaben Wunderhorn" zurückzuträumen vermag. So steht und fällt Methfessel mit den Poeten der Befreiungskriege, obgleich von ihm manches gute

Lied anderer Art sich behauptet hat. Die Namen der meisten dieser Komponisten sind darum auch dem Litteraturkenner vertrauter als dem Musiker.

Und weil zu solchen Liedern weit weniger musikalische Kunst gefordert ward als ein feiner poetischer Sinn, so erklärt es sich auch, daß damals so mancher Dichter seine eigenen Gedichte komponierte oder, wenn man lieber will, melodisch accentuierte, daß so viele Dilettanten Lieder setzten und auch die poesiebegeisterte Jugend zur lyrischen Notenfeder griff. „Singe wem Gesang gegeben!" sang Uhland im Jahr 1812 von der „freien Kunst" des Dichters; das Wort konnte damals aber auch den wirklichen Sängern gelten. Methfessels erstes Liederheft war schon im Jahre 1800, d. h. in seinem sechzehnten Lebensjahr, erschienen, und er selbst hat später einmal einen zehnjährigen Liederkomponisten, der sich freilich nicht weiter auswuchs, gedruckt vors Publikum geführt. Alle diese Erscheinungen hängen unter sich mit dem üppigen lyrisch-musikalischen Triebe der Zeit zusammen. Zu einem seiner besten Lieder („Hinaus in die Ferne mit lautem Hörnerklang") dichtete Methfessel sich den Text; er ist so rund, frisch und kräftig wie die Melodie. Aber dieses Lied ist auch ein Gelegenheitslied im besten Sinne des Wortes. Als Methfessel dasselbe eben gedichtet und gesetzt hatte, sang er selbst es auch zum erstenmal öffentlich, indem er, die Guitarre im Arm, den Freiwilligen voranschritt, welche aus Rudolstadt hinaus in den Befreiungskrieg zogen.

Man hat oft gefragt, warum uns die Jahre 70

und 71 keine so reiche und volkstümliche patriotische Lyrik gebracht, wie die Jahre 13 und 14? Aus vielen gewichtigen und großen Gründen; ein kleiner Grund ist nebenbei aber auch dieser, daß Anno 70 die Dichter nicht komponierten und die Komponisten nicht dichteten, wie es Anno 13 geschah. Ernst Moritz Arndt komponierte sein „Feuerlied" (Aus Feuer ward der Geist geschaffen), dann seine Lieder: „Bringt mir Blut der edlen Reben" und „So lang ich leb', lob' ich den Wein", anspruchslos, ohne besondere Originalität, aber mit so natürlicher musikalischer Deklamation, daß wir diese Melodien heute noch beim Becher singen. Follen setzte sein eigenes Gedicht „Vaterlands Söhne, traute Genossen", der Jenenser Burschenschaftler Hanitsch gab den prächtigen Arndtschen Versen: „Sind wir vereint zur guten Stunde" die typische Melodie; Binzer: „weiland Bursch in Kiel und Jena", komponierte sein „Bist deutscher Jäger fromm und gut" und bildete sein klassisches „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" in eins mit der thüringischen Volksmelodie, die durch diese Verse erst vollauf deutsches Volkslied wurde. Der Theoretiker, Kritiker und Musiker Gottfried Fink dichtete sich nicht selten die Texte zu seinen Liedern, und so haben auch später noch die Dichter Franz Kugler und Hoffmann von Fallersleben, den musikalischen Traditionen der beiden ersten Jahrzehnte unsers Jahrhunderts bis auf die melodische Technik folgend, volkstümliche Melodien zu fremden und eigenen Texten ersonnen. Und wenn schließlich Emanuel Geibel die allbekannte Weise zu seinem „Krokodilen-

lied" — Ein luſt'ger Muſikante marſchierte einſt am Nil — gleichzeitig mit den Worten erfand, ſo folgte auch er dabei wieder den Spuren der Melodiebildung der Methfeſſelſchen Zeit in ganz überraſchender Weiſe.

Man kann ſagen, die Dichter ſelbſt haben die Periode des „Vortragsliedes" zu Ende führen helfen, bei welchem der Muſiker ſein höchſtes Ziel dahin geſetzt hatte, über dem Poeten vergeſſen zu werden.

Die überwiegend norddeutſche Schule des Vortragsliedes war aber ſchon lange vorher von einer muſikaliſch weit überlegenen, urſprünglich ſüddeutſchen Gegenrichtung befehdet und zuletzt geſchlagen worden, welche mit Haydns und Mozarts Liedern begann, dann in Beethoven, Schubert, Mendelsſohn, Schumann ſich fortſetzte und in der gegenwärtigen muſikaliſchen Produktion alleinherrſchend geworden iſt. Der Liederſatz wurde immer kunſtvoller, er wuchs in die Tiefe, Länge und Breite, das durchkomponierte Lied verdrängte vielfach das Strophenlied, die Begleitung des Klaviers ward ſo ſelbſtändig, daß es jetzt mitunter Lieder gibt, welche man richtiger Klavieretuden mit Begleitung einer Singſtimme nennen könnte. Der Komponiſt accentuiert nicht mehr bloß den Text durch eine leicht andeutende Melodie, ſondern er überſetzt die Stimmungs- und Gedankenbilder des Gedichtes ſelbſtändig in Tonbilder; ſtatt ſich dem Dichter unterzuordnen, geht er lieber weit über denſelben hinaus. Die Muſik wurde ſouverän auch im Liede. Der muſikaliſch emanzipierte Liederſatz verlor ſeine litterarhiſtoriſche Be-

deutung, eroberte sich aber einen desto höheren Platz in der Musikgeschichte.

Setzen wir Methfessels Blütezeit in die Jahre 1810—1825, so erscheinen seine einfachen Studenten- und Gesellschaftslieder eben gerade noch vor Thorschluß. Nach Karl Maria von Weber und Schubert war es zunächst nicht mehr möglich, den schlichten Ton des reinen „Vortragsliedes" weiterfort erfolgreich anzuschlagen. Webers volkstümliche und patriotische Lieder bilden einen merkwürdigen Gegensatz zu den Methfesselschen. Beide Meister zählen zur älteren romantischen Periode, und niemand wird Weber den Charakter eines musikalischen Romantikers bestreiten; Methfessel dagegen ist kein rechter Romantiker. Schon um deswillen nicht, weil er in seinen besten und populärsten Liedern der Spur des neueren deutschen Volksliedes so getreulich folgt. Unser Volk singt in hellen Durtönen, während der Romantiker das dämmernde Moll bevorzugt und darum volksmäßige Motive lieber dem Schatze des alten deutschen Volksliedes entlehnt, welches im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, den Kirchentonarten folgend, so häufig noch den Mollton anschlägt. Aber diese alten Lieder sind für uns Kunstmusik geworden, nur noch historisch verständlich leben sie nicht mehr im Volke, Methfessel bevorzugt einseitig das Dur, Weber neigt schon stark zum Moll. Das deutsche Volkslied bildet seine Melodien diatonisch, es flieht die Chromatik, welche das slavische Lied charakterisiert. Die Romantiker meiden jene rein diatonische Melodik, welche die klassische

Wiener Schule liebte, und suchen in chromatischen Wendungen den Reiz des Neuen. Das neuere deutsche Volkslied hält die Tonart fest, es moduliert sehr wenig und wendet sich auch dann nur zu den nächstverwandten Tonarten. Darum bedarf es auch der Stützen eines begleitenden Instrumentes nicht; je mehr und greller man dagegen moduliert, um so mehr ist auch eine Begleitung nötig, die den Einsatz des Sängers sicher und den Wechsel der Tonarten verständlich macht. Unser Volkslied aber ist seiner Natur nach einstimmig, geht das Volk ja über den einstimmigen Gesang hinaus, so sekundiert es in der Terz und Sext. Dies verbietet sich aber bei starken und häufigen Modulationen von selber. Man versuche nur einmal eines jener zahlreichen russischen Volkslieder, die sich durch grelle Modulationen auszeichnen, in der Terz zu sekundieren, oder man singe die Terz zu einer Melodie in Moll, so wird man bald inne werden, daß die Hauptgebote des neuen deutschen Volksliedes: — Durgeschlecht, Diatonik und sparsame Modulation — mit dem Wesen unseres volksmäßigen Liedvortrages untrennbar verbunden sind.

Nun ist aber gegenteils das starke, häufige, überraschende Modulieren so recht die Signatur der romantischen Schule geworden, und sie hat sich dadurch dem Volksliede immer mehr entfremdet.

Neben dem strengen Festhalten der Tonart liebt das deutsche Volkslied endlich auch noch einen möglichst symmetrisch gefugten, klar abgerundeten Periodenbau. Achttaktige Perioden mit einer Cäsur in der

Mitte oder auch reine Vierer herrschen weitaus vor. Wendet sich die Periode einmal zur ungeraden Taktzahl, wird sie durch Einschieben oder Weglassen eines Taktes fünftaktig, sieben- oder neuntaktig, so erscheint dies als absichtliche Ausnahme, die einen besonders charakteristischen Reiz bergen mag, aber die regelmäßig geradgeteilte Gliederung uns doch wieder recht deutlich als waltendes Gesetz erkennen läßt. Andere Nationen bevorzugen weit mehr die ungerade Ziffer des Periodenbaus. Der romantischen Schule waren die regelrechten acht und vier Takte trivial und langweilig geworden, sie strebte nach erweiterten Perioden — à longue haleine oder nach ungerader Gliederung.

So hat sich die Technik unserer Kunstmusik immer weiter von den Grundformen unseres lebendigen Volksliedes entfernt, während zur Zeit der klassischen Wiener Tonschule hier noch ein inniger Zusammenhang bestand und selbst die thematischen Melodien der kunstreichsten Streichquartett- und Symphoniesätze volksliedmäßig angelegt waren. Das sichert dann diesen Werken ihre unverwüstliche Jugendlichkeit, ihre Natur und Frische und ihren national deutschen Charakter. Die romantische und moderne Schule sucht freilich auch das Volkslied, denn jede Kunst bedarf der steten Berührung mit der „Mutter Erde", um sich jung zu erhalten. Aber das alte deutsche Volkslied des späten Mittelalters oder das modern slavische, skandinavische, schottische, magyarische liegt ihr näher, als das moderne deutsche, weil es eben fremdartiger, bizarrer, pikanter ist. Diese noch kaum gewürdigte kunsthisto-

rische Thatsache erklärt uns auch zum Teile wenigstens, warum seit etwa fünfzig Jahren die Produktivität des deutschen Volksgesanges so viel unbedeutender geworden ist als in dem vorhergegangenen halben Jahrhundert. Damals reichten sich Volkslied und Kunstlied die Hand, jetzt kehren sie sich den Rücken.

Nach diesen allgemeinen Sätzen nehme ich meine Parallele zwischen Weber und Methfessel noch einmal auf. Beide Männer stehen an der Grenzscheide, aber Weber, das Genie, drängt vor in die neue Zeit, Methfessel, das bescheidene Talent, blickt zurück in die alte. Weber trägt seine romantische Kunstmusik und seine so überaus scharfe Originalität in das Volkslied, als echter Romantiker liebt und pflegt er das Volkslied, ja er dankt ihm ein Stück seines großen Ruhmes, aber diese Lieder sind alle weberisch und als echter Romantiker moduliert, rhythmisiert und chromatisiert er selbst im schlichtesten Liede viel zu viel, als daß es wirklich volksmäßig hätte werden können. Häufig gelingt ihm der echt volkstümliche Anfang einer Melodie, aber er weiß (selbst beim „schönen Jungfernkranz") den entsprechenden Schluß nicht zu finden; — wie überhaupt der Anfang der Themen die Stärke, ihr Schluß die Schwäche Webers ist. Wer dies liest, der prüfe einmal sofort sein Gedächtnis: er wird die Anfänge zahlreicher Weberscher Melodien auswendig wissen, aber ihren Schluß vergessen haben. Das heißt: Weber ist überreich an prächtigen melodischen Motiven, aber arm an vollendet schönen Melodien. Auch Weber war ein Tyrtäus der Befreiungskriege und sein „Leyer

und Schwert“ wurde von den Zeitgenossen mit einem Jubel der Begeisterung aufgenommen, wie er Methfessel nie zu teil geworden ist. Musikalisch stehen diese Weberschen Lieder ja auch weit höher als die Methfesselschen, aber sind viel zu subjektiv und zu kunstreich, bedürfen auch meist zu sehr der instrumentalen Begleitung, als daß sie dauernd in den Mund des Volkes hätten übergehen können. Weber liegt hier im Kampfe mit sich selbst, man sieht es vielen seiner Lieder an, daß er sie einfach, volksmäßiger machen wollte, als er's schließlich fertig brachte: denn niemand kann aus seiner Haut fahren.

Schulz sagt in dem klassischen Vorwort zu seinen „Liedern im Volkston“: „In die Melodien suchte ich auf alle Weise den Schein des Bekannten zu bringen, weil ich aus Erfahrung weiß, wie sehr dieser Schein dem Volksliede ..... notwendig ist. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimnis des Volkstons; nur muß man ihn mit dem Bekannten selbst nicht verwechseln. Dieses weckt in allen Künsten Ueberdruß; jener hingegen hat im Volksliede als ein Mittel, es dem Ohre lebendig und schnell faßlich zu machen, Ort und Stelle und wird von den Komponisten oft mit Mühe, oft vergebens gesucht.“ Das sind goldene Worte und keineswegs bloß für den Liederkomponisten „im Volkston“. Wie gewaltig wirkt im Schlußsatze von Beethovens Neunter Symphonie der „Schein des Bekannten“, welcher in dem Thema „Freude schöner Götterfunken“ geborgen liegt! Ohne diesen Schein würde jene Melodie ihrer volksmäßigen, ein-

dringenden Kraft entbehren, die thematische Wucht würde fehlen, welche den stürmisch dahinbrausenden Satz fest zusammenhält. Und wie lange hat Beethoven an dieser scheinbar so wenig originellen, ureinfachen Melodie umgearbeitet und umgebildet, bis sie ihm endlich recht war!

So ist auch — denn Kleines und Großes folgt in der Kunst denselben Gesetzen — das Beste an Methfessels besten Liedern nicht ihre Originalität, sondern der „Schein des Bekannten". Sie verdanken ihm ihre Dauer. Wo Methfessel andere Wege ging, da überschätzte er sich und that einen Fehlgriff. Er versuchte reichere Lieder von überwiegend musikalischem Interesse zu setzen, er schrieb italienische Kanzonetten in italienisierendem Stil, und namentlich in seinen späteren Jahren durchgebildete Lieder mit voller Klavierbegleitung in der weich sentimentalen Art der romantischen Schule. Allein in diesen Arbeiten bekundete er nur seine Schwäche, und sie sind mit Recht verschollen gleich seinen ehemals beliebten Klaviersachen; seine Stärke war die heitere oder auch die kraftvoll volkstümliche Weise — nach überliefertem Schnitt und doch *nicht ganz* nach diesem Schnitte. So wie er von ihr abfiel, fiel er von sich selber ab.

Bei aller Musik kommt es nicht bloß darauf an, wie, sondern auch *wo* sie aufgeführt werden soll. Insbesondere aber frage sich jeder, der Tonwerke einer vergangenen Zeit beurteilen will, für welchen Ort und für welche Hörer dieselben bestimmt waren?

Abgesehen vom Kirchenlied gibt es Lieder fürs

Haus, Lieder für den größeren geselligen Kreis und Lieder für den Konzertsaal. Es wäre sehr ungerecht, wollte man eine Gattung mit dem Maße der anderen messen, denn eine jegliche heischt ihre besondere musikalische Technik. Und obgleich alle diese Gattungen heute nebeneinander bestehen, so hat doch jede ihre besondere Periode des Aufkeimens und Blühens.

Am Ende des vorigen Jahrhunderts schrieb man überwiegend Lieder fürs Haus; die von mir geschilderten „Vortragslieder" waren recht eigentlich Hausmusik. Der poetisch gestimmte Jüngling, das „empfindsame" Mädchen sang und begleitete diese Lieder sich selbst — zu einsamer Beschauung und Erbauung, wie man in stillen Stunden einen Dichter liest. Der Sänger war auch Spieler und Publikum zugleich. Man schrieb sich die schönsten Lieder eigenhändig in ein Sammelheft ab, wie unsere jungen Damen wohl heute noch bevorzugte Verse in ein „Poesiealbum" schreiben. Künstler, die solche Liedchen in ein Konzert gebracht, die wohl gar Profession gemacht hätten aus ihrem virtuosen Vortrage, gab es nicht. Eine größere Oeffentlichkeit fand das Lied nur im Familien- und Freundeskreise des Hauses. Da wurden Neujahrs- und Geburtstagslieder, Tischlieder, Trinklieder, Lieder der Freundschaft und Liebe anspruchslos gesungen, und beim Refrain fiel die ganze Versammlung unisono im Chorus ein.

Aus dem Hauslied entsproßte das neue Konzertlied mit kunstreicher Klavierbegleitung, welches seit Schubert fast alleinherrschend geworden ist. Es bedarf zur Komposition eines Musikers, zur Begleitung

eines Pianisten, zum Vortrag eines geschulten Sängers. Wird es auch häufig von sehr ungeschulten Sängern und Spielern zwischen Thee und Souper im Hause vorgetragen, so beabsichtigt man dabei doch immer ein kleines Stückchen Konzert; der Sänger läßt sich hören und man hört ihn auch an, wie einen, der sich hören lassen will. Das gibt dann zumeist die Parodie echter Hausmusik.

Ein anderer Sproß des alten Hausliedes war das neuere Gesellschaftslied, wie es namentlich seit dem Anfang unseres Jahrhunderts erblühte. Wo man sich unter Freunden gemütlich zusammenfand, beim Mahle, beim ernsten oder heiteren Fest, auf der Studentenkneipe, in der Freimaurerloge, auf der Wanderfahrt, bei der Waldrast, auf der Burg, im leis dahingleitenden Schiffe, da stimmte man solche Lieder an, und Sänger war jeder, der nur ein bißchen Ohr und Stimme hatte. Man sang nicht, um sich hören zu lassen, man sang, um zu singen. In den Maurerlogen, dann in den Liedertafeln fand dieses Lied als mehrstimmiger Männergesang seine besondere Pflegestätte. Jetzt ist auch das Gesellschaftslied unserer zahllosen Gesangvereine vielmehr Konzertlied geworden; in seiner älteren Form war es vor fünfzig bis siebzig Jahren ebenso kulturgeschichtlich charakteristisch für unser geselliges Treiben wie vor hundert Jahren das Hauslied für das Familienleben. Und dieses Gesellschaftslied ward zum Volkslied, zum patriotischen, politischen und kriegerischen Liede der Befreiungszeit. Es zog aus den vier Mauern mit hinaus in die freie Luft; das Wanderlied wurde zum Marschlied.

Als mit dem Frieden die Zeit der Enttäuschungen kam, die Tage des Zurücksehnens nach unerrechten, aber unverlorenen Idealen, da tröstete man sich mit diesen Liedern. Es ist bezeichnend, daß eine Zahl der Texte und Melodien, welche wir jetzt kurzweg in die Periode von 1813—15 setzen und die in der That auch den Geist dieser Periode atmen, doch erst nach 1815, häufig sogar erst im Beginn der zwanziger Jahre entstanden sind. Dies gilt auch von mehreren Methfesselschen Melodien (z. B. „Der Gott, der Eisen wachsen ließ"; „Stimmt an mit hellem hohem Klang"; „Stehe fest mein Vaterland" 2c., sämtlich 1818 komponiert). Die romantische Jugend hielt im Liede fest, was die Staatslenker versagten und zerstörten. Man singt tiefer und begeisterter von der Freiheit, wenn man sie noch nicht errungen, oder wenn man sie wieder verloren hat, als wenn man sie besitzt.

Wir können keine Choräle mehr komponieren, wie zur Reformationszeit, nicht weil wir die Technik verloren hätten, sondern weil wir die Gemeinde verloren haben, die jene Choräle sang, und den altprotestantischen Geist, aus welchem sie entsprangen. So können wir auch keine Methfesselschen Gesellschaftslieder mehr setzen, obgleich jeder Schüler über diese einfachen Weisen lächelt und sie viel besser machen zu können wähnt. Allein das kann selbst der Meister nicht mehr; denn ihm fehlt die Gemeinde, die jene Lieder sang, und der ernste, wie der heiter gemütliche Geist jener Tage, aus welchem sie entsprangen.

Wir musizieren freilich anders wie vor fünfzig

Jahren, doch dies wäre das wenigste: wir denken, empfinden, leben, sind anders wie unsere Väter und Großväter; das ist die Hauptsache. Die Kluft der künstlerischen Technik wäre zu überbrücken; aber unendlich breiter ist die Kluft des geselligen und, tiefer gegriffen, des gesellschaftlichen Lebens. Und das Lied wurzelt mehr als eine andere Musikform in der Gesellschaft. Die frühere und die gegenwärtige Art, nicht des Komponierens, sondern des inneren Singens, Klingens und Hörens charakterisiert eine völlig verwandelte Welt.

Ich bin alt genug, um diesen Gegensatz, den die heutige Jugend vielleicht kaum erfaßt, historisch nachzuempfinden, aber ich bin nicht alt genug, daß ich ihn nach seiner ganzen Doppelart selbst erlebt hätte.

Darum lasse ich einen Freund und Zeitgenossen Methfessels erzählen:

Im Frühling 1818 wanderten fünf Männer „von honettem Aeußern" mit dem Ränzel auf dem Rücken die Bergstraße hinauf über Heidelberg zum Mannheimer Musikfest: es waren Spohr und Methfessel mit drei Thüringer Freunden. Methfessel hatte die Guitarre an der Seite hängen, und jeder der drei Thüringer trug ein Waldhorn auf dem Ranzen. Wo sie durch ein Dorf oder Städtchen kamen, da bliesen sie, spielten und sangen, von einem Schweife jubelnder Zuhörer gefolgt, stiegen auf die Burgen, ließen sich Essen und Trinken hinaufbringen und ihre Rundgesänge und Hornfanfaren in das weite blühende Land hinaustönen. Auf dem Heidelberger Schlosse, wo Meth-

fessel besonders durch seine komischen Lieder ergötzte, die er meisterhaft zur Guitarre sang, wurden sie erkannt und von einer Deputation des Heidelberger Gesangvereins eingeladen, die Neckarfahrt nach Mannheim auf dem festlich geschmückten Schiffe des Vereins mitzumachen. Da begannen dann die fünf Wanderer ihr Blasen und Singen aufs neue, bis sie in Mannheim landeten und dort als Ehrengäste begrüßt wurden. „Ja sogar eine Wohnung in einem Privathause wurde mir angetragen!" fügt der Erzähler — Spohr in seiner Selbstbiographie — stolz hinzu. Er lehnte aber dankend ab und schlief mit seinen Freunden auf der Streu, weil es in den überfüllten Wirtshäusern keine Betten mehr gab.

Dies war zur selben Zeit, wo Spohr nach dem Erscheinen des Faust und der Zemire auf der Höhe seines Ruhmes stand und Methfessel seiner größten Popularität sich erfreute.

Wie anders pflegen jetzt unsere „Tondichter" zu Musikfesten zu reisen, oder gar zu „Festspielen"! Sie wandern nicht mehr und singen und blasen nicht mehr auf der Wanderschaft. Darum können sie wohl noch Lieder vom Wandern singen, aber kein Lied, das jeder Wanderer singt.

Jene alten Lieder aber zaubern uns unvermerkt zurück in eine verklungene jugendliche Zeit, wir fühlen uns berührt von der geheimnisvollen Poesie der Jugendfrische, die vor zwei Menschenaltern in dem wiedererwachten deutschen Volke glühte, von der kindlichen Gemütlichkeit vergangener Tage und vollends in den

Studentenliedern erblüht uns das Nachempfinden unserer eigenen Jugend. Es ist uns, als hörten wir nach langen Jahren das Glockengeläute des Kirchturms im Heimatdorfe wieder.

Franz Krommer.

Ein Beitrag zur Geschichte der Quartettmusik.

Kaum hat mir je ein anderer Musiker so viel zu schaffen gemacht wie dieser Krommer: bald zogen mich seine Werke an, bald stießen sie mich ab, und doch erregten sie selbst da, wo sie mir nicht gefielen, mein lebhaftes Interesse. Es ward mir sehr schwer, ein gerechtes Urteil über Krommer zu gewinnen, gleich entfernt von Ueberschätzung und Unterschätzung, sehr schwer, seinen künstlerischen Charakter und seine kunstgeschichtliche Stellung fest und klar zu erfassen.

Aber nicht bloß die Werke Krommers an sich gaben mir Rätsel auf, ein noch größeres Rätsel war es mir, wie dieser einst so populäre Meister der Kammermusik bald nach seinem Tode so ganz vergessen werden konnte. Ich meine vergessen nicht nur in dem Sinn, daß die Musiker seine Quartette von ihren Programmen strichen — dieses Los teilt er mit manch anderem guten Meister, der darum doch nicht vergessen ist — sondern auch in dem weiteren Sinne, daß man Krommer historisch totschweigt und seinen Namen selbst in musik-

geschichtlichen Büchern nicht mehr nennt, da er doch eine ganz eigenartige Uebergangsstellung zwischen der Haydn-Mozartschen und Beethovenschen Schule behauptet, ja wohl der einzige alte Haydnianer ist, der später die Beethovenschen Einflüsse reichlich aufnimmt und, in seinen alten Tagen immer stärker zur Romantik neigend, selbst Spohrsche, Webersche und Rossinische Motive und Formen nach seiner Weise verarbeitet. Wir haben hier also keineswegs etwa einen konservativen oder gar reaktionären Jünger der alten Wiener Schablone vor uns. Und gerade der moderne Musiker sollte Krommer mit Interesse betrachten; denn das freilich oft unklare und ungenügende Ringen des reifen, ja des bereits alternden Mannes nach Neuheit und Originalität, das Suchen und Tasten nach modern musikalischer Wirkung charakterisiert seine Vorzüge wie seine Schwäche und gibt ihm die kunstgeschichtliche Signatur unter den zahlreichen Quartettkomponisten seiner Zeit.

Wir besitzen noch keine Geschichte unserer klassischen Kammermusik, die neben den Großmeistern auch die verbindenden und vermittelnden Künstler zweiten Ranges mit Treue und Liebe behandelte und so eine vollständige und genetische Ueberschau des Keimens und Erblühens unserer eigensten und reinsten Musikform — der Sonate, der Symphonie und des Quartettes gäbe. Wird einmal eine solche Geschichte geschrieben, — und es wäre hohe Zeit dazu! — dann wird auch Franz Krommer einen auszeichnenden Platz in derselben erhalten.

Ich setze voraus, daß die meisten meiner Leser von Krommer gar nichts wissen und beginne daher mit einigen biographischen Notizen. Große Ausbeute liefert der Lebenslauf des schlichten Mannes freilich nicht, sein Leben war eben Komponieren und Musizieren, und seine Werke sind zugleich seine Biographie. Dennoch ist auch das wenige, was von Krommers äußeren Schicksalen bekannt ward, charakteristisch für den Mann und für das Gattungsporträt des deutschen Musikers seiner Zeit.

Franz Krommer war 1759 zu Kamenitz in Mähren geboren. Einen namhaften Lehrer der Musik hat er nicht gehabt, denn sein Oheim Anton Krommer, Chordirektor in Turas, der ihn zum Organisten bildete, ist eine unbekannte Größe. Dagegen machte er Schule bei Haydn und Mozart, ohne deren Schüler zu sein, und schon ein flüchtiger Blick in seine Werke lehrt uns, daß er die technischen Grundformen der Komposition aus den Partituren dieser Meister erlauschte. Uebrigens blieb Krommers früheste Studium der Orgel und der Kirchenmusik doch auch nicht ganz ohne Einfluß. Denn als Komponist hat er sich zuerst im Kirchensatze versucht, sein letztes Werk war eine unvollendete Messe, und in seinen Quartetten zeigt er oft und gern seine sichere Handfertigkeit in den kontrapunktischen Formen des Kirchenstils.

Sein eigenstes Instrument wurde jedoch die Violine und das Lauf- und Schnörkelwerk, womit er seine Geigenstimmen oft allzu virtuosenhaft ausgestattet, bekundet sogar den Violinvirtuosen. Er hatte unver-

kennbar seine eigene absonderliche Spieltechnik, in welche sich der moderne Spieler erst hineinfinden muß; ist dies aber gethan, so merken wir auch mehr und mehr, daß die Krommerschen Violinstimmen aus der Natur des Instrumentes, daß sie von einem Geiger geschrieben sind und allezeit gut in der Hand liegen.

Durch Haydn war die Geige das herrschende Instrument geworden, wie vorher durch Seb. Bach die Orgel und das Klavier und später durch Beethoven wiederum das Klavier, während bei Mozart Klavier und Geige sich die Wage halten. Wer aber im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts als Geiger Bedeutendes schreiben wollte, der mußte Quartette schreiben, aus welchen dann auch Symphonien hervorwuchsen. Haydn hatte das Quartett über die Symphonie gesetzt, seine früheren Symphonien sind Streichquartette, im Bau vereinfacht, in der Klangwirkung aber gesteigert durch einige Blasinstrumente; Beethoven führte die Symphonie über das Quartett und seine späteren Quartette sind symphonische Werke für ein Orchester von zwei Geigen, Bratsche und Baß.

So ward auch Krommer, dem Strome jener älteren Zeit folgend, in erster Linie Quartettkomponist. Allein auch ihn drängte es nachgehends, mehr und mehr symphonisch zu arbeiten. Daß er fünf Symphonien schrieb, kommt hierbei wenig in Betracht. Entscheidend für ihn ist vielmehr, daß er sich mit größtem Fleiße auf das Streich-Quintett warf und dies immer mehr symphonisch gestaltete. Kein anderer Jünger der Haydnschen Schule ist in diesem

Sinne den ursprünglichen Traditionen Haydns so untreu geworden und hat so breit symphoniemäßig angelegte Kammermusik geschrieben wie Krommer in seiner zweiten Periode.

Doch ich greife da der späteren Darstellung vor. Also zurück zu Krommers Lebenslauf. Er mußte sich als praktischer Musikant mühselig emporarbeiten, ganz im Stile der klein zugeschnittenen Künstlerverhältnisse seiner Zeit. Zuerst Geiger in der Hauskapelle eines ungarischen Grafen, dann Chordirektor in Fünfkirchen und eine Zeitlang gar Dirigent einer Regimentsmusik, kam er durch den Grafen Grassalkowitz nach Wien, wo er zunächst in dessen Diensten stand, später vom Ertrag seiner Kompositionen und Musikstunden lebte, bis ihn Kaiser Franz 1812 zu seinem — „Kammerthürhüter" ernannte! Die Verleihung dieses Amtes ist eigentlich die einzige Thatsache in Krommers stillem Lebensgang, welche ihrerzeit und auch noch nachher Aufsehen erregte. Wenigstens hörte ich sie in meiner Jugend noch von älteren Musikern erzählen, wobei der Kammerthürhüter jedoch bereits zum „Ofenheizer" mythisch gesteigert wurde; aber — fügte man hinzu — während man mit den Quartetten hochgestellter Hofkapellmeister den Ofen heizte, wurden die Quartette des Ofenheizers wiederholt neu gedruckt und im ganzen Reiche und darüber hinaus mit Vergnügen gehört, und beim Privatquartett des Kaisers spielte der Ofenheizer die erste Violine. Der tragikomische Widerspruch zwischen der denkbar idealsten Aufgabe eines Tonkünstlers — Streichquartette zu schreiben — und

dem Amte eines Kammerthürhüters forderte in der That in Scherz und Ernst zu Glossen heraus. Die Sache war übrigens doch nicht so schlimm, wie sie aussah. Der „Kammerthürhüter" war eine Sinekure, und Krommer fand durch dieselbe wohl zuerst die goldene Muße, ganz seinem künstlerischen Schaffen leben zu können. Uebrigens standen Hofdienste damals noch allgemein in höherem Kurs als heutzutage, wo die Staatsdienste gestiegen sind, während die Hofdienste sanken; Krommer war in Wien so wenig „ein Bedienter" als vordem Haydn in Eisenstadt, und ein k. k. Kammerthürhüter in der Hofburg galt vor sechzig Jahren vielleicht ebensoviel als heutzutage ein Landrichter oder Rentamtmann. Es war darum auch kein übergroßer Sprung, als Krommer 1814 vom Kammerthürhüter zum Kammerkapellmeister des Kaisers aufrückte. Kaiser Franz war einer der letzten jener „musikalischen" Fürsten aus dem vorigen Jahrhundert, die sich nicht bloß Musik machen ließen, sondern viel lieber noch selber musizierten, und zwar spielte der Kaiser die beste und vornehmste Musik, nämlich Quartettmusik. Sein Streichquartett begleitete ihn auf Reisen und Feldzügen; denn ohne Quartett gab es keine rechte Gemütlichkeit. Man erzählt, während der Schlacht von Leipzig habe er drei ganze Tage sein Quartett ausgesetzt, als er dann aber siegreich in Leipzig einzog, sprach er: „Heute abend wollen wir wieder unser Quartett machen." Und so geschah es.

Als musikalischer Reisegefährte des Kaisers kam Krommer nun auch hinaus in die große Welt. Wer

mit hohen Herren reist, der bringt gar leicht wohl unverdiente Orden und Ehren mit nach Haus. Man huldigt dem Fürsten, indem man seinen Dienern schmeichelt. Wenn wir aber lesen, daß Krommer bei seiner Anwesenheit in Paris zum Ehrenmitglied des Konservatoriums und in Venedig zum Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft ernannt wurde, so dürfen wir getrost annehmen, daß diese Auszeichnungen dem weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannten Komponisten persönlich galten. Wüßten wir dies nicht aus anderen Quellen, so würden uns schon die Pariser und Mailänder Drucke und Nachdrucke Krommerscher Werke bezeugen, daß er zu jenen Meistern der Wiener Schule gehörte, die seit Haydns Tagen die Musikherrschaft des deutschen Instrumentalsatzes bei allen Kulturvölkern Europas begründet haben.

Krommer, ein guter Fünfziger, stand um 1815 im Zenith seines Ruhmes und äußeren Glückes; und es sind dann auch, wie es scheint, die weiteren Lebenstage des fleißigen Mannes in rastlosem Schaffen heiter und ereignislos dahin geflossen. Er war ein schlichter Mann, freundlich und fröhlich und von unbegrenzter Herzensgüte; mit siebzig Jahren soll er noch rüstig wie ein Fünfziger gewesen sein.

Krommer starb am 8. Januar 1831 in Wien, aber, wie erzählt wird, nicht an einer tödlichen Krankheit, sondern an der tödlichen Kur seines Arztes. Sonst hätte er noch, wer weiß wie lange, fortgelebt und fortkomponiert. Ueber einem Werke friedlichsten Charakters hat ihn der Tod überrascht — einer Pastoralmesse.

Solch ein Quartettkomponist jener verklungenen Periode war ein beneidenswerter Mensch. Er widmete sein ganzes Leben der Aufgabe, künstlerisch feinfühlige Leute durch die Weihe der Schönheit zu erheben, indem er sie erheiterte, und im trauten engen Kreise gesellig zu verbinden, indem er sie gemütlich anregte. Die Kritik ärgerte ihn niemals, denn gute Quartette spielte man, aber man rezensierte sie nicht. Die Kämpfe der Litteratur, der Aesthetik kümmerten den echten alten Quartettschreiber ebensowenig wie der Streit der Könige und Völker; er lebte in einer abgeschlossenen Welt des Friedens für sich, — eine hellenische Natur, verzaubert in die Gestalt eines kleinbürgerlichen Musikanten mit Zopf und Spitzenjabot, kurzen Hosen und Schnallenschuhen. Bei solch absolutem Künstlertum konnte man froh und gesund bleiben, alt werden und unerschöpflich genießend schaffen und schaffend genießen.

Krommer durchlebte die ganze Zeit der „Quartettherrschaft". Nur drei Jahre jünger als Mozart, starb er vier Jahre nach Beethovens Tode. Als er geboren ward, hatte der jugendliche Haydn das deutsche Streichquartett zwar bereits durch seine originellen Erstlingsversuche begründet, aber die Welt wußte noch nichts davon. Krommers Geburtsjahr ist zugleich das Geburtsjahr der ersten Haydnschen Symphonie. Man setzt Krommers erste Quartette (op. 1—7) in den Anfang der neunziger Jahre, und er wäre also bereits über dreißig Jahre alt gewesen, da er die eigentliche Aufgabe seines Talentes fand. Jene ersten Quar-

tette Krommers, denen bald die wichtigeren ersten sechs Quintette (op. 8 und 11) folgten, gehören demnach schon nicht mehr zu den Frühwerken ihrer Gattung; Haydns Kammermusik stand damals bereits in vollster Blüte und Mozart hatte schon mehrere Jahre vorher durch seine sechs großen Quartette seine höchste Meisterschaft in der neuen Kunstform erprobt.

Dieser Umstand ist für Krommer durchaus entscheidend. Zehn Jahre früher oder später bedingten damals den Unterschied einer Epoche. Wir brauchen nur Krommer mit Pleyel zu vergleichen, um die Wahrheit dieses Satzes zu erkennen. Ignaz Pleyel war nur zwei Jahre älter als Krommer und beide starben 1831. Allein Pleyel begann seine selbständige Laufbahn als Quartettkomponist zehn Jahre vor Krommer; seine anmutigen sechs ersten Quartette (op. 1, 1784) lehnen sich an die gleichartigen Werke der mittleren Periode Haydns, die den Quartettsatz erst halb entfaltet, knospenhaft zeigen, und Pleyel blieb bei diesem Vorbilde stehen. Wo er Gutes leistete, kam er überhaupt nicht über seine Jugendzeit hinaus. Krommer dagegen findet zehn Jahre später die fertige, zu hoher Vollendung gereifte Quartettform vor, nun ganz beherrscht durch Mozart und Haydn, die sich in ihrer vollen Reife wechselsweise ergänzen. So strebt denn Krommer ins neunzehnte Jahrhundert, Pleyel bleibt im achtzehnten stecken, und die beiden Altersgenossen, zugleich Jünger derselben Schule, gehören schließlich zwei verschiedenen Perioden an.

Krommers Quartette und Quintette verbreiteten

sich rasch und im Anfang unseres Jahrhunderts gehörte er jedenfalls zu den „gespieltesten" Meistern dieser Gattung. Dem Erfolg entsprach eine ebenso rasch strömende Produktivität, ein Opus um das andere erschien und zu einem richtigen „Opus" gehörten damals sechs, mindestens drei Quartette. Zu jener Zeit blühten eben die Hausquartette allerorten, man sprach nicht nur von Quartettfreunden, sondern auch von Quartettnarren, und die zahllosen Geiger begehrten rastlos Neues; man wollte viel mehr Quartett lesen als studieren. Das ist heutzutage ganz anders. Die „Quartettsoiree" ist fast ganz den Musikern anheimgefallen, und die oft sehr dünn gesäten Zuhörer sind Feinschmecker geworden, sie verlangen wenige hochklassische Werke, vollendet ausgeführt, und man fürchtet sich eher vor neuen Werken, als daß man sie suchte. Der Heißhunger der Quartettliebhaberei ist der Gourmandise gewichen; der vollendete Gourmand kann aber gar nicht mehr recht hungrig werden, geschweige heißhungrig. — Ein ganzes Volk kann hungrig sein, aber Gourmands sind immer nur wenige, und wo der Kunstgenuß Feinschmeckerei wird, da erstirbt die frische, unbefangene künstlerische Schaffenslust und das Publikum wird klein; wo er dagegen noch Heißhunger ist, da produzieren auch die Künstler unersättlich und große Massen sitzen zu ihren Füßen. Letzteres sehen wir beim Quartett vor fünfzig und vor siebzig Jahren; das erstere heute.

Beethoven brachte einen großen Wendepunkt in unser Quartettleben. Er führte das Quartett zu neuen,

zu hohen und in seiner Weise höchsten Zielen, aber er zerstörte das alte Hausquartett; auch hier eine durchaus aristokratische Natur.

Krommer war bereits ein Vierziger und besaß ein großes Publikum, als der jüngere Beethoven sich erst Bahn brechen mußte. Es brauchte Zeit, bis man Beethoven verstehen lernte, denn wenn man ihn gleich glattweg verstanden hätte, so wäre er eben nicht Beethoven gewesen; Krommer verstand man. Beethoven selbst war aus der alles beherrschenden Haydn-Mozartschen Schule hervorgegangen, allein die Jünger dieser Schule mit ihrem Anhang waren ihm fremd und unbequem, je mehr er sich selber fand. Kein Mensch wird heutzutage eine Parallele ziehen wollen zwischen Beethoven, dem mächtigen epochemachenden Genie, und Krommer, dem vermittelnden, anspruchslosen Talent; vor siebzig Jahren zog man solche Parallelen, und Beethoven und seine Freunde mochten sich dadurch gekränkt fühlen.

Eine längst verstorbene Augsburger Dame, Frau Bernhard, geb. Kiesow, welche als junges Mädchen Beethoven in Wien kennen gelernt hatte, erzählte mir, daß sie einmal zu einer musikalischen Gesellschaft beim Fürsten Lichnowsky geladen gewesen sei, der auch Beethoven und Krommer beiwohnten. Man eröffnete die Musik mit einem Krommerschen Quartett. Während dieses Vortrags aber habe sich Beethoven so verletzend und demonstrativ unachtsam benommen, daß ihn sein fürstlicher Wirt darüber ernstlich zur Rede gestellt. Die peinliche Scene stand der Erzählerin im hohen Greisen-

alter noch lebhaft vor der Seele. Aufs höchste begeistert für Beethoven, gestand sie bei diesem Anlasse doch, daß der große Meister neben so vielen anderen Gaben unter Umständen auch die Gabe der Unduldsamkeit und Unhöflichkeit in ausgezeichnetem Maße besessen habe.

Eine besondere persönliche Zuneigung hat also zwischen den beiden Komponisten wohl nicht bestanden. Trotzdem übten Beethovens Werke unverkennbaren Einfluß auf Krommer. Wer dessen spätere Quartette und Quintette genau studiert, der wird vielfach nicht bloß auf einzelne technische Züge stoßen, die der Beethovenschen Technik abgelauscht sind, sondern auch der Gesamtbau und die ästhetische Tendenz des Ganzen verkündet die unwiderstehliche Einwirkung des größeren Meisters. Diese Werke Krommers haben ohne Zweifel dazu beigetragen, das Ohr der Quartettfreunde ein wenig von der älteren klassischen Schablone zu entwöhnen und in anmutig leichtfaßlicher Art für die romantischen Formen empfänglicher zu stimmen.

Vor fünfzig Jahren gab es in Deutschland drei Gruppen von Quartettfreunden.

Die erste derselben spielte Haydn und Mozart, dazu Boccherini, Pleyel, Gyrowetz, Neubauer, Kotzeluch, Dittersdorf und stieg wohl gar zu Devienne und Leonhard von Kall herab. Dies waren, wie man sieht, die altmodischen Leute, mehr Dilettanten als Musiker. Von Krommer nahmen sie höchstens die Frühwerke in ihr Programm; Beethoven lag ihnen fern, er war ihnen zu schwer und extravagant, er störte ihren Quartettfrieden.

Die zweite Gruppe spielte neben Mozart und Haydn auch die Quartette Beethovens, als des ebenbürtigen dritten Großmeisters, doch ging man hier in der Regel über op. 74, das sogenannte „Harfenquartett", nicht hinaus. Zu jenen Hauptträgern des Programmes gesellten sich dann noch: Krommer, Peter Hänsel, Feska, A. und B. Romberg, Spohr, Rode, Neukomm, Onslow u. a. Die Musiker vereinigten sich hier mit den vorgeschritteneren Kunstfreunden, und ohne Zweifel hat gerade in diesen Kreisen die eifrige Beschäftigung mit Onslows, Krommers und Rombergs Quartetten wesentlich zum wachsenden Verständnis Beethovens beigetragen.

Allein es kam eine dritte Gruppe von Quartettfreunden, die wiederum andere Wege ging. War sie vor fünfzig Jahren auch nur erst eine sehr kleine Minderheit, so hat sie sich inzwischen um so mächtiger ausgewachsen und ist unter den ausübenden Musikern zur herrschenden Mehrheit geworden, am stärksten freilich unterstützt von solchen Künstlern, die *kein* Quartett spielen und auch selten genug ein solches studieren oder anhören. Diese dritte Gruppe stellte und stellt Beethovens Quartette hoch über die Haydnschen und Mozartschen, von denen sie nur noch eine Auswahl mehr duldet als liebt. Die absolute Vollendung des Quartettes findet sie in Beethovens Spätwerken. Zu diesen drei Meistern fügte sie, allmählich vorschreitend, noch Schubert, Schumann, Mendelssohn, Cherubini und einige neueste Komponisten, überwiegend der Schumannschen Schule. Da die früheren ungezählten Quar-

tettabende des Hauses inzwischen zu seltenen öffentlichen Quartettsoireen zusammenschrumpften, so wurde auch das Programm immer kleiner und es mußte Raum geschafft werden für die neuen Meister. So verschwanden Krommer, Hänsel, Romberg, Onslow ꝛc. Es war und ist ein Kampf ums Dasein: ôte-toi que je m'y mette! Jene kleineren Meister der klassisch-romantischen Uebergangszeit, welche vordem den Romantikern die Wege hatten ebnen helfen, erschienen nun als deren unbefugte und unebenbürtige Konkurrenten; sie wurden beiseite geworfen. Ein merkwürdiger Umschwung erfolgte. Wir können uns heute kaum mehr vorstellen, daß die ausschließenden Beethovenenthusiasten vor fünfzig Jahren Krommer und Romberg befehdeten, weil dieselben auf dem Quartettprogramme Beethoven im Wege standen. Und doch war dies also! Näher liegt uns schon, daß man vor dreißig Jahren Onslow hinwegschob, um Raum für Mendelssohn und Schumann zu gewinnen, oder noch später Haydn verkleinerte, um Schuberts Quartettmusik zur vollen Geltung zu bringen. So wurden die Rollen völlig vertauscht, die romantisierenden Uebergangsgeister erschienen nun nicht mehr als Populärisierer und Förderer der älteren Beethovenschen Richtung — was sie doch gewesen sind, — sondern als Beethovens philisterhafte Widersacher.

Gerechtigkeit und weittragender freier Blick war bei keiner der geschilderten drei Gruppen, sie waren sämtlich engherzig parteiisch. Jede hatte recht und unrecht, und der höhere Standpunkt wäre ohne Zweifel,

die tüchtigen großen und kleinen Meister jeglicher Zeit und Schule neidlos anzuerkennen und zu pflegen und lebendig zu erhalten. Wir sind gegenwärtig von diesem idealen Standpunkte noch sehr weit entfernt, und wer ihn mit Erfolg predigen wollte, der müßte eine gewaltige Stimme führen.

Ich zeichnete hier bloß die Geschichte dieser Quartettparteien in flüchtigen Zügen, um deutlich zu machen, wann und wie weit Krommer wirkte, wie sich seine historische Stellung völlig verschob und wie und warum er vergessen wurde.

Werfen wir nun noch einen genaueren Blick auf Krommers Werke. Der Mann hat erstaunlich viel geschrieben und allezeit bereite Verleger für seine Manuskripte gefunden. Ein genaues, wohl gar chronologisches Verzeichnis auch nur seiner gedruckten Werke existiert natürlich nicht; besitzen wir doch nicht einmal einen kritischen Katalog der Werke Joseph Haydns! Wir können also Krommers Arbeiten nicht sowohl zählen als nach runden Ziffern schätzen; bei der Bestimmung ihrer Zeitfolge leitet uns dann allerdings die Opuszahl sicherer als bei den großen Meistern Haydn, Mozart und Beethoven, deren Jugendversuche mitunter eine sehr späte Opusziffer tragen. Der Grund liegt nahe: Krommer wurde späterhin nicht berühmt genug, daß die Verleger seine zurückgelegten früheren Arbeiten nachträglich hervorgezogen und als etwas

Neueſtes willkürlich numeriert hätten, wie bei jenen Großmeiſtern; andererſeits gewann aber doch ſein Name ſolche Zugkraft, daß der Meiſter ſein neueſtes Werk auch immer ſofort veröffentlichen konnte, und ſo ſtimmt dann die Opuszahl wohl auch leidlich mit der Chronologie.

Wir beſitzen von Krommer 5 Symphonien und 22 Streichquintette, dazu eine Anzahl von Quintetten für Flöte und Streichinſtrumente. Die Summe ſeiner Streichquartette ſchätze ich auf 60 bis 70, woran ſich dann noch verſchiedene Quartette mit Flöte reihen. Auch Trios werden genannt, gehören aber wohl zu ſeinen minder beachteten Arbeiten. Dagegen waren lange Zeit ſeine Violinduette beliebt und viel geſpielt, ja ſie überdauerten zum Teil ſeine Quartettmuſik. Ihre Zahl (in 5 „Werken") dürfte ſich gegen 20 belaufen. Endlich ſchrieb Krommer Violinkonzerte, Klavierſachen, ſogenannte „Harmonieſtücke" für Blasinſtrumente und Meſſen.

Der Schwerpunkt von Krommers Schaffen ruht, wie man ſchon hieraus ſieht, in der Kammermuſik des Quartettſtiles. Chronologiſch beginnen auch ſeine gedruckten Werke mit einer langen Reihe von Streichquartetten (op. 1—7) und er hat durch ſein ganzes Leben in äußerſt regelmäßig vorſchreitender Folge Quartette komponiert bis zu op. 105, ſeinem letzten Hefte dieſer Art. Ich würde darum Krommer als hiſtoriſchen Charakter ſchlechtweg einen Quartettkomponiſten nennen, wenn er nicht bedeutender als — Quintettkomponiſt geweſen wäre. Seine 6 erſten Quintette tragen

die Opuszahl 8 und 11; in seiner mittleren Zeit schrieb er nur wenige Quintette, späterhin aber gab er sein Eigenstes und Bestes in dieser Form, wie man aus den Quintetten op. 100, dann op. 105 und 106 ersieht. Er schloß mit dem Quintett. Die Violinduette beginnen erst bei op. 22, sie gehören zumeist seiner mittleren Periode, gehen aber doch auch bis op. 94.

Bevor ich über Krommers Kammermusik urteile, will ich berichten, in wie weit ich sie kenne und wie ich sie studiert habe. Ich will mich legitimieren als wenigstens äußerlich zu einem Urteile befugt, und solche Legitimation ist durchaus nicht überflüssig. Denn heutzutage gehört es zum guten Geschmack, die kleineren Meister unserer klassischen Instrumentalperiode gar nicht anzusehen, dann aber um so wegwerfender und abschätziger über sie zu urteilen. Die Spezialgeschichte der Symphonie und des Quartetts (abgesehen von den allbekannten Hauptmeistern) ist noch am allerwenigsten aus den Quellen erforscht und dargestellt, nicht weil es an Material fehlte, sondern weil den meisten Forschern gerade hier die hingebende Liebe zur Sache fehlt.

Ich kenne von Krommers Kammermusik 30 Quartette und 20 Quintette; d. h. ich kenne seine Quartette zur Hälfte, seine Quintette zum größten Teil. Das ist nicht viel, im Vergleich zur Gesamtproduktion des Meisters; allein ich glaube, es gibt heutzutage sehr wenig Leute, die mehr von Krommer kennen als ich, und insofern könnte ich mein Gewissen schon be-

ruhigen, zumal jene 50 Werke, die mir vorliegen alle Perioden des Komponisten gleichmäßig umfassen.

Es kommt aber nicht bloß darauf an, was man von einem Meister kennt, sondern auch wie man es kennt. Seit nahezu vierzig Jahren habe ich mit Krommer gelebt; nicht bloß mit Krommer, denn das wäre eine etwas einseitige Gesellschaft, sondern gleicherweise mit fast allen namhafteren Quartettkomponisten der klassischen und romantischen Periode, und das ist eine sehr stattliche Runde von treuen, allezeit liebenswürdigen Freunden. Ich will hier aber nur von meinem Verkehr mit Krommer reden. Gedruckte Partituren seiner Werke gibt es nicht, von vierhändigen Klavierbearbeitungen ist mir nur ein Beispiel bekannt. Also schrieb ich mir nicht wenige Krommersche Sätze selbst in Partitur. Dies fördert das genaue Studium weit mehr, als wenn man die Partitur fix und fertig vor sich liegen hat; denn indem man ausschreibend Stimme zu Stimme fügt, entsteht der Bau des Satzes gleichsam neu vor unseren Augen, wir raten und rätseln, was da kommen werde, wir prüfen und zweifeln, kurzum, wir komponieren ein Stückchen mit. Gefiel mir ein Satz ganz besonders, so arrangierte ich mir denselben rasch für Violine und Klavier zum stets bequemen Hausgebrauch. Nicht selten setzte ich mir auch bloß die Themen der Andantes und den Menuett und andere Fragmente für zweihändiges Klavier und legte sie zu den ähnlich bearbeiteten Themen verwandter Meister. Diese Themensammlung wuchs allmählich zu Dutzenden von Heften, in welchen sich ein Schatz sel-

tener und schöner Melodien eines ganz besonders melodienreichen Jahrhunderts zusammenfand. Ich gab diesen Heften, zu denen wohl über fünfzig Komponisten beigesteuert haben, und die vielleicht des Druckes nicht unwert wären, den Titel: „Die Schule der Melodie" und danke ihnen seit meinen Jünglingsjahren eine Fülle anregenden Genusses. Krommer behauptet keinen schlechten Platz in dieser Schule und kann sich dort neben seinen sangesreichen Nachbarn sehen und hören lassen.

So verkehrte ich mit Krommer und gewann genauen Einblick in seine Art zu komponieren. Allein wer Quartette beurteilen will, der darf sie nicht bloß gelesen, er muß sie auch von den vier Instrumenten gehört haben. Nun könnte einer heutzutage aber lange warten, bis er ein Krommersches Quartett hörte! Selbst ist der Mann! Wenn uns die Musiker die Musik nicht machen, welche wir hören wollen, so machen wir sie uns selber. Diesem allezeit praktisch geübten Grundsatze verdanke ich meine eigensten und quellenhaftesten musikgeschichtlichen Anschauungen. Und so habe ich denn fast alle jene fünfzig Kammermusikwerke Krommers, die ich las, studierte und exzerpierte, auch gehört und mitgespielt im Quartett meines eigenen Hauses und zwar nicht bloß einmal, sondern öfters seit einer langen Reihe von Jahren.

Hierauf gründe ich mein Recht, über Krommer zu sprechen; wer aber nur hier und da in Krommersche Quartettstimmen geblickt oder vielleicht auch ein ein-

zelnes Werk gehört hat, dem würde ich ein solches Recht nicht zugestehen. Und wie viele urteilen heutzutage frisch ab über die kleineren Meister der Wiener Tonschule, die nicht einmal dies gethan, sondern eigentlich gar nichts von denselben wissen!

Das Resultat meiner Krommerschen Studien möchte ich nun in folgender Charakteristik seiner Quartett- und Quintettmusik zusammenfassen.

In der äußeren Form hält sich Krommer mit unerbittlicher Konsequenz an das „lange Normalquartett", eine vortreffliche Form, die aber dadurch, daß man sie gerade in Krommers Zeit eigensinnig zur allein gültigen stempelte, wesentlich dazu beitrug, daß die Quartettmusik immer langweiliger wurde.

Unter einem Normalquartett verstehe ich ein Quartett mit den bekannten vier Sätzen: Allegro, Adagio oder Andante, Menuett oder Scherzo, Finale. Haydn und Mozart in ihrer späteren, Beethoven in seiner früheren Periode erhoben diese Form zur Herrschaft und ihre meisten Schüler hielten an derselben wie an einem Evangelium. Die Schüler und Zeitgenossen Haydns spalten sich jedoch auch hierbei in zwei Gruppen, eine ältere und eine jüngere. Die Aelteren, oder wenn man lieber will, die Altmodischeren, wie Pleyel, Rosetti, Boccherini, Neubauer, Gyrowetz, folgten der freieren Tradition, welcher auch Haydn in seinen Frühwerken gehuldigt hatte; bald gaben sie vier Sätze, bald nur drei oder gar zwei, sie beginnen zur Abwechslung wohl auch mit einem variierten Andante oder einem selbständigen Adagio und schließen mit-

unter auch noch mit einem richtigen Menuett. Wer die Quartette dieser Komponisten nicht kennt, der findet in Haydns Klaviersonaten das genaue Muster dieser knapperen, freieren, leichteren Form. Seit der Mitte der achtziger Jahre begann man aber diese zwei- und dreisätzigen Quartette mehr und mehr für leichte Ware anzusehen und es bekundet den überwältigenden Einfluß der damals erschienenen großen viersätzigen Quartette Haydns und Mozarts, daß fortan nur noch ein Quartett von vier Sätzen als vollwichtig galt. In diese Zeit fällt Krommers Auftreten, und er hält darum durch sein ganzes Leben steif und fest am viersätzigen „Normalquartett". Es gibt ein „Recht der Schablone" in allen Künsten, und es wäre gegenwärtig sehr zeitgemäß, für dieses Recht zu reden. Trotzdem bedaure ich, daß Krommer und seine Genossen der Schablone des Normalquartetts allzu treu geblieben sind, und daß er höchstens einmal in einem „großen Quintett" zu mehr als vier Sätzen vorschritt. Gerade für die Kleinmeister bot die kürzere Form einen weit günstigeren Spielraum ihres bescheideneren Talentes. Daß aber auch ein großes Genie mit zwei oder drei Sätzen höchste Wirkungen erreichen konnte, beweist uns Beethoven, der seine poesievolle Sonate in As (op. 26) noch nach altmodischer Weise mit Variationen beginnt und dreisätzig gliedert, und durch den Dualismus der zweisätzigen Sonate in E (op. 90) den Gegensatz des Kampfes und der Verklärung der Leidenschaft so naturgemäß und einfach tief gezeichnet hat, daß jeder hinzugedachte dritte oder vierte Satz das Werk zer-

stören würde. Es ist fast unbegreiflich, daß man zur selben Zeit bei der Klaviersonate und bei dem Klaviertrio (vergleiche Haydns Trios) so weise war, sich die kleinere Zahl der Sätze nach Maßstabe des ästhetischen Gesamtplanes vollkommen frei zu halten, während man sich mit den vier Sätzen des Quartetts die Hände band. Nicht minder seltsam ist, daß man heutzutage glaubt, ein ordentliches Quartett dürfe wohl mehr als vier Sätze enthalten, ja es sei dies sogar ein Fortschritt, aber beileibe nicht weniger als vier! denn da höre es ja ganz auf, ein „Quartett" zu sein.

Man hielt eben die Normalquartettform für das Höchste, für etwas Heiliges und Unantastbares, man meinte, dem Ernst, der Strenge, dem Reichtum, dem fleißig Gearbeiteten der Form durchaus nichts vergeben zu dürfen, und darüber wurden Meister zweiten Ranges zuletzt breit, überladen, schablonenhaft und langweilig in dieser Form. Ich schreibe das Ueberwuchern der Klaviermusik über die so viel edlere Quartettmusik neben vielen anderen Gründen auch der Ursache zu, daß man sich in der Klaviersonate die freiere Hand des Gesamtaufbaues rettete. Diese freie Hand hatte dann aber freilich auch zur Folge, daß die Kunst der Sonate geraume Zeit fast verloren war, daß die Sonate formlos wurde.

Ich zählte Krommer zu den standhaftesten Vertretern des „langen Normalquartetts". Nachdem ich nun vom Normalquartett gesprochen habe, will ich auch vom „l a n g e n" Quartette reden.

Fast alle Meister haben in ihren jungen Jahren ihre Tonstücke kürzer, mit vorschreitendem Alter dagegen immer länger geschrieben. So werden die Musikstücke auch überhaupt immer länger mit den vorschreitenden kunstgeschichtlichen Perioden. Am klarsten zeigt sich dies bei der Instrumentalmusik, wo sich die musikalische Architektonik am selbständigsten geltend macht; aber auch die Gesangkompositionen lassen die gleiche Thatsache erkennen. Es ist scheinbar ein kindisches Verfahren, Kunstwerke mit der Elle zu messen; doch wird uns der Historiker der bildenden Kunst sofort beistimmend versichern, daß es tiefgreifende Unterschiede bedinge, wenn man im Mittelalter überwiegend kleine Bilder mit kleinen Figuren, in der italienischen Kunst der Renaissance dagegen große Bilder mit lebensgroßen Gestalten gemalt, oder in der altchristlichen und frühromanischen Periode kleine, in der gotischen große Kirchen als Hauptwerke gebaut habe. Man kann freilich zu allen Zeiten große und kleine Bilder malen und lange und kurze Musikstücke schreiben; entscheidend ist aber, ob das herrschende Maß der Hauptwerke groß oder klein war: und hierin steckt ein psychologisches und kunstgeschichtliches Gesetz.

Händel und Seb. Bach lassen ihre Feder breit auslaufen, sie schreiben lang, weil sie am Schlusse einer Epoche stehen, die Vollender der alten polyphonen Satzweise, die letzten großen Meister der dominierenden Kirchenmusik. Haydn schreibt kurz, denn er eröffnet die neue Epoche der freien symphonischen Satzweise und der Herrschaft der Instrumentalmusik.

Glucks Arien sind im Durchschnitt weit kürzer als die Mozartschen; denn Gluck beginnt, Mozart setzt fort. Beethoven als Vollender der klassischen Instrumentalmusik, mußte naturgemäß auch längere Symphonien und Quartette schreiben als seine Vorgänger, und wenn die modernen Komponisten ein noch längeres Durchschnittsmaß der Sonatenform festhalten als Beethoven, so ist dies selbstverständlich, eben weil sie Epigonen Beethovens sind. Käme dagegen der Begründer einer wirklich neuen Epoche, einer Epoche, die von der nachbeethovenschen durch eine ebenso breite Kluft getrennt wäre wie Haydn von Bach, so würde er auch wieder kurze und dennoch wuchtige, d. h. jugendlich neue Tonstücke schreiben.

Wer nun den Epochenbegründern die größere Ehre gibt, der könnte meinen, die kurze Musik sei die beste, und wer den Vollendern, die lange. Das wäre aber voreilig. Denn die Vollender können mit ihrer langen Musik ebenso Großes leisten, wie die Begründer mit ihrer kurzen und umgekehrt; es kommt eben hier wie überall auf den Mann an. Auch hüte man sich vor der Meinung, als sei die mit den Jahren des einzelnen Meisters und den Jahrzehnten der Epochen wachsende Länge der Musik etwa zu erklären aus der zunehmenden Breite und Geschwätzigkeit des höheren Alters. Auch in jungen Jahren kann man lang reden, weil man viel zu sagen hat; redet man freilich lang und hat nichts zu sagen, so ist dies ein bedenkliches Zeichen, welches dann auch in der wachsenden Formenbreite sinkender Kunstperioden schon oft genug wahrgenommen wurde.

Den allgemeinen technischen Grund der wachsenden Länge der Instrumentalsätze sehe ich in Folgendem. So lange die Grundform der Sonate neu war, konnte auch das kürzeste thematische Motiv neu erscheinen oder wenigstens zu neuen Kombinationen verwertet werden. Allein diese nächstliegenden knappen Urmotive wurden bald aufgebraucht, man schritt zu längeren Themen, breiterem Periodenbau, der dann von selbst eine breitere Durchführung nötig macht, man suchte seltsamere Intervallenfolgen, überraschendere Modulationen, eine reichere Instrumentation — und zur Entfaltung alles dessen braucht man immer mehr Noten, immer mehr Zeit. Die Länge der Musikstücke wächst in demselben Verhältnis als die Einfachheit der Kunstmittel abnimmt. Dies ist ein ehernes Gesetz der musikalischen Architektonik.

So leben wir denn gegenwärtig wieder in einer Periode der langen Musik. Fast bei jeder neuen Oper, Symphonie oder Sonate hören wir die Klage, daß sie zu lang geraten, aber niemals, daß ein solches Werk zu kurz ausgefallen sei. Wir haben das klassische mittlere Maß aller technischen Formen längst überschritten, darum können unsere Komponisten nicht mehr fertig werden, und wenn sie's auch zehnmal wollten. Sie leiden selbst darunter und vermögen's doch nicht zu ändern. Beethoven stand auch hier auf dem Scheitelpunkt, und hat ihn in einzelnen seiner Spätwerke bereits überschritten. Schubert wird in manchem seiner Lieder schon nicht mehr fertig; seine größeren Instrumentalwerke leiden bereits vielfach unter

ihrer Länge. Wie groß wäre seine Symphonie in C, wenn sie etwas kleiner wäre! wie reich seine Quartette, wenn sie der Meister etwas sparsamer ausgestattet hätte! Von der knappen Melodie schritten wir vor zur großen, von der großen zur langen, von der langen zur endlosen Melodie. Das Endlose aber ist in der Kunst allezeit — der Anfang vom Ende.

Ich bin weit abgekommen von Krommer. Allein ich glaube nun doch deutlich gemacht zu haben, was ich unter „langen Normalquartetten" verstehe. Krommers Quartettsätze zählen in der Regel nicht mehr Takte als etwa die Beethovenschen in Opus 18. Doch sind diese letzteren noch nicht lang, sondern halten das schönste klassische Mittelmaß, während Krommers gleich lange Sätze zum öfteren recht lang sind, weil sie weitschweifiger sind in den Motiven, breiter im Bau, weil der Komponist mit kleineren Gaben nicht zur rechten Zeit fertig wird, während Beethoven mit so viel größeren richtig zu Rande kommt. Man sieht also, ich messe die Länge der Tonstücke doch nicht ganz mit der Elle. Wo aber Krommer lang wird, da tritt er bereits mit einem Fuße aus der klassischen Periode heraus. Dies wollte ich andeuten, bin aber dabei wohl gar selber auch zu lang geworden.

Und nun zur charakteristischen Eigentümlichkeit der Kompositionsweise unseres Meisters.

Krommer ist origineller im Rhythmus und der Modulation als in der Melodie und Kontrapunktierung. Dies unterscheidet ihn vorab von Haydn und Mozart und nähert ihn den modernen Schulen.

Fétis sagt von Krommer, er habe „des excellentes dispositions d'harmonie et des mélodies élegantes et naturelles.“ Die „excellentes dispositions d'harmonie würde ich vorliegenden Falles mit „auszeichnende Modulationen“ frei übersetzen; denn wenn Krommer seine Stimmen kontrapunktisch gar wohl zu verweben weiß, so liegt doch hierin keineswegs seine Stärke, sondern in den überraschenden Harmoniefolgen.

Mit den mélodies élegantes et naturelles hat dann aber Fétis nicht eben ins Schwarze getroffen. „Anmutige und natürliche Melodien“ sind unserer ganzen klassischen Instrumentalperiode eigen, keine frühere und keine spätere Zeit hat sie darin erreicht, und insofern das Prädikat auf die ganze Schule paßt, mag auch Krommer sein Teil daran haben. Anmut und Natürlichkeit der Melodie sind aber gerade nicht, was ihn vor seinen Genossen auszeichnet, sondern vielmehr seine Energie der drängenden, treibenden und sich bekämpfenden Rhythmen auch auf die Gefahr hin, daß die Melodie etwas hart und eckig werde.

Jede Melodie erscheint unter drei Gesichtspunkten: nach der rhythmischen Bewegung (Verhältnis der Längen und Kürzen); — nach dem Gesange (Intervallenfolge); — und nach dem Periodenbau (Gliederung der Teile zum Ganzen). Bei den vollendetsten Melodien Haydns, Mozarts und Beethovens, den Idealgebilden klassischer Melodik, finden wir diese drei Momente gleichberechtigt und gleich vollkommen zu harmonischem Ebenmaße in eins gebildet. Demungeachtet hat jeder dieser drei Meister in je einem der drei gedachten Momente doch

wieder seine auszeichnende Stärke. So Mozart im unnachahmlichen Wohllaut der Intervallenfolge — er singt am innigsten; Haydn in der sprudelnden Fülle und Energie des rhythmischen Lebens — er singt am frischesten; Beethoven im erweiterten großen und kühnen Zuge des Periodenbaues — er singt am gewaltigsten.

Bei Krommer, dem Rhythmiker, wirkt die Melodie mehr durch den frischen Pulsschlag wechselnder Bewegung als durch Größe oder Innigkeit. Schon in seinen frühesten Werken zeigt sich diese Eigenart, sie begleitet ihn überall und tritt später sogar immer einseitiger hervor. Dem entsprechend sind seine Allegros origineller als das Adagio oder Andante; und das Finale, wo der Humor seine rhythmischen Sprünge machen kann, ist in vielen seiner Quartette der am meisten „Krommersche" Satz. Er bildet den gravitätischen Menuett gerne zur bewegteren Form des Scherzos um, ja er macht zuletzt wohl gar eine Art Walzer daraus. Die Vorliebe für rhythmische Kontraste hat ihn bei manchem Allegrosatze zu einer Häufung der thematischen Motive verleitet, wie sie sonst der durchsichtigen und maßvollen Architektonik seiner Zeit ferne liegt. Da er die Mittelstimmen oft mehr rhythmisch als melodisch selbständig führt, so schrecken sie wohl den ehrgeizigen Bratschisten oder Secondspieler ab, weil sie ihm scheinbar „zu wenig zu thun geben". Allein wer die rhythmischen Feinheiten geistreich erfaßt und vorträgt, der hat doch genug zu thun.

Der logisch klare, wohlproportionierte Perioden-bau ist ein ganz besonderer Ruhm der Haydn-Mozart-schen Schule, an welchem auch Krommer seinen Teil hat. Die früheren Werke unseres Meisters zeigen je-doch diesen Vorzug weit mehr als die späteren: er-griffen vom Geiste der neuen Romantik und im Streben, auch noch in alten Tagen neu zu erscheinen, opfert er mitunter die Klarheit und Symmetrie des Perioden-baus, so daß die Gesamtwirkung des Satzes verworren und unruhig wird. Krommers frühere Werke sind ge-rundeter und verständiger, aber minder originell als die späteren; diese sind interessanter, reicher an neuen und eigenen Problemen, aber die Probleme sind unvoll-kommener gelöst.

Und hiermit charakterisiert sich Krommer eben wie-derum als ein vermittelnder Meister des Uebergangs von der klassischen zur romantischen und modernen Schule. Aber die Klassizisten haben ihn darüber gescholten und die Romantiker haben's ihm nicht gedankt.

Die geschilderte Eigenart der Krommerschen Tech-nik gibt uns den Schlüssel zum Geiste seiner Kom-position. Was wir den „Geist" instrumentaler Werke nennen, das ist lediglich die Aussprache einer Gemüts-stimmung auf Grund eines Gedankenprozesses. Die Stimmung empfinden wir dann beim Anhören un-mittelbar; seine Gedanken kann uns der Komponist in Tönen nicht sagen, aber wir können sie hinter der Stimmung ahnen. Um unsere ältere Instrumental-musik herabzudrücken, hat man neuerdings die Ansicht

verbreitet, als hätte die Haydn-Mozartsche Schule überwiegend nur mit schönen Formen gespielt, während durch Beethoven und bewußter noch durch Schumann die Gedanken erst zur Herrschaft in der instrumentalen Kunst gekommen seien. Und es gibt dann allerdings heutzutage Symphonien, in welchen die Musik geradezu tot „gedacht" ist. Allein jene älteren Meister des „ästhetischen Spieltriebs" hatten doch auch ihre Gedanken, so gut wie Schumann, nur waren es Gedanken anderer Art, worin dann die Stimmungen gründeten, denen sie im schönen Formspiel Ausdruck gaben.

Die Musik war vordem die heitere Kunst, jetzt will sie die tiefsinnige sein. Der alte Quartettkomponist freute sich, ein Werk zu ersinnen, welches die Musiker mit Behagen spielen und die Hörer mit Vergnügen anhören sollten. Der heutige „Tondichter" des Quartetts quält sich, ein tiefsinnig schweres Werk zu schaffen; die Spieler, „die Interpreten", quälen sich, das schwere Werk meisterhaft zu spielen, und die Zuhörer quälen sich, es schön zu finden. Da aber selbst die süßeste Qual nur angenehm ist, wenn sie nicht allzu oft kommt, so ist auch die Nachfrage nach neuen Quartetten nicht besonders stark.

Es gibt aber mancherlei heitere Kunst. In den Tagen Mozarts und Haydns war die hohe Instrumentalmusik *festlich* heiter. Die meisten Symphonien dieser Meister tragen den Charakter einer Festmusik; darum sind ihrer auch so viele in Dur, so wenige in Moll. Auch beim Quartette setzte man

sich zusammen zu einem häuslichen Feste der edelsten Kunst.

Allein wir feiern sehr verschiedenartige Feste — nicht bloß der Freude, sondern auch der Trauer, der Sehnsucht, der Andacht, der Liebe, der mannhaften Erhebung, des gemütlich stillen Behagens, des laut aufjauchzenden Jubels; und da bei Symphonie und Quartett das „Problem der Sonate" nach seiner ganzen Tiefe ergriffen werden soll in Verflechten und Lösen psychologischer Konflikte, so bietet uns jene Musik keineswegs bloß eine monotone Phäakenheiterkeit, sie berührt vielmehr alle Seiten des Herzens, des Gemütes, der Leidenschaft. Allein man kommt zur Versöhnung, man beginnt und schließt festlich gehobenen Sinnes. Diese selige Heiterkeit der klassischen Musik wurzelt dann weiter in dem Optimismus der damaligen Künstler, denen diese ganze schöne Welt Gottes herrlich und festlich erschien, und wenn das Menschenleben auch nicht aus lauter Sonntagen besteht, so sollten doch wenigstens Kunstübung und Kunstgenuß die Sonntage des Lebens sein.

In diesem Sinne ist nun auch Krommer noch ganz ein Kind jener älteren Zeit; seine Quartette wollen erfreuen, wohlthun, festlich erheben. Allein wenn die festliche Musik seiner drei großen klassischen Vorbilder erquickt, erbaut, erhebt, versöhnt, oder auch zu stiller Beschauung gemütlich anregt, dann möchte uns Krommer der Rhythmiker, ein rauschendes, glänzendes, aufregendes Fest bieten. Dabei verleugnet er aber nirgends den gemütlichen Altösterreicher, wo-

durch seine Kunst mitunter einen seltsam gemischten Charakter erhält, der übrigens so recht der Charakter seiner Landsleute und seiner Zeit war. An die Mischung jenes rauschenden, glänzenden Genußlebens mit österreichischer Gemütlichkeit, wie sie im ersten Drittel unseres Jahrhunderts zu Wien herrschte, ist man aber gegenwärtig in Oesterreich nicht gern erinnert. Und so leidet Krommer jetzt in seiner Heimat ganz besonders darunter, daß er ein so echtes Kind seiner Heimat war. Allein eine Kulturphase, die für den Staat verhängnisvoll, für die Gesellschaft bedenklich wurde, kann im reineren Aether der Kunst dennoch ihr Recht behaupten. Wie stünde es sonst — um Kleines mit Großem zu vergleichen — mit der ganzen gepriesenen Kunst der Renaissancezeit Italiens, wo die höchste Kunstbegeisterung und die tiefste sittliche Zersetzung nicht selten auf gleichem Boden erwuchs, zum ewigen Rätsel des Kulturhistorikers!

Um dem Geiste und Wesen der Krommerschen Musik im schildernden Worte noch etwas näher zu rücken, ziehe ich Parallelen mit anderen Quartettkomponisten seiner Zeit und ähnlichen Ranges. Vielleicht findet dann mancher Leser, ich suche Unbekanntes zu veranschaulichen, indem ich es mit ebenso Unbekanntem vergleiche. Allein auch von den kleineren Meistern der edelsten Kunstform einer großen Epoche sollte eben jeder musikalisch Gebildete etwas wissen. Mit seinen großen Vorgängern habe ich Krommer bereits verglichen; höchst verkehrt und ungerecht wäre es aber, ihn etwa mit allbekannten modernen Meistern,

wie Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, in Parallele zu setzen. Eine jede historische Gestalt soll nur aus dem Geiste ihrer Zeit erkannt und beurteilt werden, und es ist die schwerste Kunst des Historikers, sich ganz in den Geist vergangener Zeiten zu versetzen. Wenn oberflächliche Tendenzhistoriker die Kultur des neunzehnten Jahrhunderts zum Maßstabe für die Kultur des Mittelalters machen, so ist dies gerade so verkehrt, wie wenn man Don Juan nach dem Ring der Nibelungen beurteilen wollte, oder Palestrinas Stabat nach dem Stabat Rossinis. Man muß die Geschichte allezeit von vorn nach hinten lesen und nicht von hinten nach vorn, wie die Hebräer ihre Bücher. Darum vergleiche ich Krommer auch nicht mit Brahms und Schumann, sondern mit Peter Hänsel, Andreas Romberg, Fesca, Onslow, Reicha, Rode 2c.

Peter Hänsel, dessen überaus anmutige und angenehme Quartette mit Unrecht vergessen sind, schreibt klarer, durchsichtiger und gerundeter als Krommer; er ist anregender; Krommer ist aufregender, eigenartiger und interessanter. Fesca, der gleichfalls den Uebergang zur älteren Romantik vermittelt, übertrifft Krommer an Innigkeit, Zartheit und weiblicher Anmut, wird aber von diesem an Kraft und Feuer übertroffen. Reicha ist gründlicher, gediegener, gelehrter, allein seine gerühmte Kammermusik ist doch mehr oder minder gemacht, während Krommer in frischem Zuge aus dem Vollen schöpft, wobei er freilich ab und zu etwas verwildert und auswuchert. Onslow, Reichas

Schüler, ist vornehmer, gewählter, eleganter und geistreicher, aber auch weit manierierter als unser Meister, der öfters wohl zu wenig sucht, dafür aber auch selten dem Gesuchten verfällt. A. Romberg ist tüchtiger, aber auch stabiler in der Form als Krommer, der neue Formen und Stimmungen willig aufnimmt, wie man denn in seinen späteren Werken neben den Beethovenschen Einflüssen auch Webersche und Spohrsche, ja wohl gar Rossinische deutlich erkennen kann, die er nach seiner Weise umzubilden sucht. Dies bekundet gerade kein schöpferisches Genie, macht ihn aber zu einer ähnlich anziehenden Erscheinung, wie etwa Dietrich in der Geschichte der Malerei oder Goltzius in der Geschichte des Kupferstichs.

Es entspricht dem Streben Krommers nach glänzenden, rauschenden Effekten der raschen Bewegung, daß er seine erste Geigenstimme gerne mit reichem Laufwerk ausstattet, ja sie in manchem Satze virtuosenhaft zur Solostimme gestaltet. Hat er auch nicht eigentliche Soloquartette geschrieben wie Spohr und Rode, so fordert doch seine Behandlung der Violinkoloratur zum Vergleich mit diesen heraus. Daß die Krommerschen Passagen geigenmäßig sind, habe ich bereits erwähnt; sie liegen gut in der Hand, fallen aber nicht gleich gut ins Ohr, es haftet ihnen nicht selten ein eigensinniges, herbes Wesen an, und von dem Schmelz, der Innigkeit, dem feurigen oder elegischen Zuge der Passagen Rodes und Spohrs sind sie weit entfernt. Wo sie gelungen sind, da wirken sie durch Kraft und Glanz, oft aber stören sie uns auch

als zopfiges Schnörkelwerk. Anmut und Eleganz waren nicht Krommers Stärke. Man nennt solche Passagen auch „Fiorituren" — Blumen. Blumen haben bekanntlich die Eigenschaft, zu verwelken. Und so sind die Fiorituren denn in der That das Verwelklichste in der Musik; das sehen wir bei den großen wie bei den kleinen Meistern. Händels und Bachs Fiorituren sind so gut veraltet und welk wie Mozarts und Haydns; auch Beethovens Läufe und Verzierungen beginnen uns bereits altmodisch zu werden, und Rossini erstickte unter seinen eigenen „Blumen". Die Hauptsache ist darum, daß der Kern eines Werkes nicht aus Fiorituren besteht, oder daß dieselben als „Figuren" organisch in den kontrapunktischen Bau verwoben und dadurch über ihre bloße Blumennatur emporgehoben werden.

Die älteren Musikfreunde gaben Krommers Quintetten den Vorzug vor seinen Quartetten. Man schloß gerne den häuslichen Musikabend mit einem fünfstimmigen Werke unseres Meisters, um nach den strengeren, tieferen und feineren Werken Haydns, Mozarts und Beethovens oder nach den leicht anmutigen ihrer Schüler die Musik noch recht volltönig, rauschend, in derberen Formen und schärferen Rhythmen ausklingen zu lassen.

So viele Quartette auch Krommer geschrieben hat, so schaltet er doch mit fünf Stimmen leichter und sicherer als mit vier. Es erklärt sich dies aus seiner Neigung zu orchestralen, symphonischen Effekten. Eine seiner Symphonien (in C-moll) hat er selbst

für Streichquintett bearbeitet, und beim Anhören dieser Bearbeitung wird man sich sofort sagen, daß sie viel zu original quintettmäßig klinge, als daß das wirkliche Original eine vollwirkende Symphonie sein könne. Krommer trug, namentlich in seinen späteren Quintetten, das Orchester in die Kammermusik, wie Haydn in seinen älteren Symphonien die Kammermusik ins Orchester getragen hat.

Es gab eine Zeit, wo auch die sogenannte „kleine" Symphonie Hausmusik gewesen war, Musik des reichen und vornehmen Hauses. Als die Symphonie immer größer, d. h. vielstimmiger, instrumentiert wurde, hörte dies auf, und selbst manches Fürstenhaus bot keinen Raum mehr für großes Orchester. Und doch wollte man symphonische Musik bei den kunstfestlichen Abenden des Hauses noch immer nicht missen, man wollte sich nicht bloß auf die feingewobene Kammermusik des Trios und Quartetts beschränkt sehen. So schrieb man nun symphonische Werke entweder für bloße Streichinstrumente oder für bloße Blasharmonie. Diese beiden Hauptgruppen des Orchesters traten gleichsam zu zwei Teilen die verkleinerte Erbschaft an. Unter den zahllosen Streichquintetten von Boccherini, Pleyel, Gyrowetz, Hänsel, Neukomm, Romberg, Krommer stellen die meisten nicht sowohl ein erweitertes Quartett, als eine auf kleine Partitur zusammengezogene Symphonie dar. Wir besitzen übrigens zwei klassische Musterquintette ersten Ranges, welche die Doppelnatur des Quintetts aufs klarste aussprechen: Mozarts G-moll-Quintett ist potenzierter Quartettsatz, Beethovens

Quintett in C-dur (op. 29) eine Symphonie für fünf Streichinstrumente. Man fügte wohl auch zum Streichquartett als fünfte Stimme eine Flöte oder Klarinette und näherte sich dadurch neben gesteigerter Vollstimmigkeit zugleich dem Dualismus der orchestralen Klangfarbe. Mozarts Quintett in A mit Klarinette ist ein bekanntes Vorbild dieser Gattung, und Krommer, A. Romberg und andere haben in ähnlicher Weise zahlreiche Quintette mit Flöte geschrieben. Man liebte es auch, klassische Ouvertüren und Symphonien für derartiges Quintett zu bearbeiten und so ein kleines Orchester ins Haus zu tragen. Wie verschollen ist die ganze reiche Litteratur! Wenn wir jetzt im Hause Orchester spielen wollen, so greifen wir zum vierhändigen Klavier oder auch zu zwei Klavieren. Wir haben's dabei freilich viel leichter und bequemer und können uns eine unabsehbare Masse großer Werke im verblaßten Nachbilde vorführen, aber farbenvoller und von reicherer, echterer Klangwirkung war denn doch ohne Zweifel das Hausorchester des Quintetts, mit oder ohne Blasinstrument.

Neben dem Quintett hat andererseits die „Blasharmonie" die geteilte Erbschaft der Symphonie fürs Haus vor Zeiten angetreten. Kennen wenige nur noch die alten Quintette, so ist diese Harmoniemusik nun vollends gar vergessen, mit Ausnahme etwa jener Mozartschen Werke für Blasinstrumente, die in allerlei Arrangements wieder aufgelebt sind. An den musikalischen Höfen des achtzehnten Jahrhunderts wurden neben der Symphonie früher schon auch sogenannte

Harmoniestücke gespielt, zumeist als Septett (für Flöte, Oboe, Klarinette, zwei Horn, Fagott und Serpent oder Konterbaß), aber auch gesteigert bis zum Oktett und Nonett oder herabgehend bis zum Blastrio, wovon uns der jugendliche Beethoven in seinem Trio für zwei Oboen und Basetthorn eine so anmutige Probe hinterlassen hat. Diese Harmoniestücke hielten sich entweder in der durchgeführten Sonatenform oder sie waren nach Art der Suite aufgebaut und hießen dann „Partien", was an die alte Partita erinnert. Zu einer Zeit, wo die Orchester- und Klaviersuite schon durchaus von der allherrschenden Symphonie und Sonate verdrängt war, fristete die Suitenform ihr verkümmertes Dasein allein noch in den Harmoniepartien.

Seit der Revolutionszeit wurden aber die zahllosen kleinen Fürsten- und Adelshöfe (sofern sie nicht ganz verschwanden) immer ärmer und — unmusikalischer. Wo man sich mit feinerem Geschmack einschränkte, da blieb eine Kammermusik von Streichinstrumenten fortbestehen zur ausgesuchtesten Pflege des Quartetts und Quintetts; wo gröberer Geschmack herrschte, da ließ man sich's an den sieben Blasinstrumenten genügen. Als den Höfen der höhere Sinn für Harmonie ausging, errichteten sie eine „Hofharmonie", die für den aristokratischen Kreis und den künstlerischen Festschmuck etwas Aehnliches leistete wie in unseren Tagen fürs größere vornehme und geringe Publikum — die Militärmusiken. Allein die alten Hofharmonien standen doch hoch über den letzteren.

Die ausübenden Musiker der Hofharmonie waren sozial und künstlerisch angesehene Hofbeamte, deren bedenklichste Berufspflicht zuletzt nicht selten der Müßiggang war, wenn nämlich der persönlich unmusikalische Fürst die Harmonie nur noch anstandshalber besoldete. So wurden denn auch viele dieser Harmonien nach dem ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts aufgelöst, weil sie faktisch nichts mehr zu thun hatten. Ach, die goldenen Zeiten waren vorbei, wo, wie in Mozarts Jugend, die fürstlich nassau-weilburgische Kapelle zu Kirchheim-Bolanden jedes Jahr dekretmäßig dreihundert Konzerte geben mußte, oder wo der Prinz von Hildburghausen (1759) seine Hofkapelle sogar zur Reichsarmee mitnahm; wegen der Schlacht von Roßbach ist diese Kapelle aber damals nicht recht zum Spielen gekommen.

Doch zurück zu den späten Hofharmonien des neunzehnten Jahrhunderts! Sie waren, wie gesagt, vornehmer als unsere Militärmusiken wegen der höheren sozialen Stellung der Künstler, dann aber auch, weil die „Harmonie" überwiegend Originalwerke spielte im Stile der höheren Kammer- und Konzertmusik, weil sie ein Erbteil der alten Hofsymphonien angetreten hatte und bewahrte. In diesem Sinne hat nun auch unser Krommer zahlreiche „Harmoniestücke" geschrieben, ja er ist wohl der letzte namhafte Meister der Kammermusik, welcher, wie weiland Rosetti, ein ganzes Stück Lebensberuf an diese undankbare Kunstgattung wandte. Krommers Harmoniestücke in Sonaten- und Partitenform zählen zu seinen besten

Arbeiten, und ältere Musiker stellten sie sogar über seine Quartette.

Für unseren Zweck seien hier nur zwei Punkte zu weiterem Nachdenken angedeutet. Erstlich: Krommer begann für Blasharmonie zu komponieren, noch ehe er sich dem Streichquartett, dann dem Quintett als seiner eigensten Spezialität zuwandte. Die Harmoniemusik war ihm Vorschule zur edleren und freieren Kunst des Quartetts, und dieser Umstand erklärt uns zum Teil, daß er das festlich glänzende, rhythmisch und modulatorisch reich ausgestattete Quartett dem sinnig gemütlichen seiner älteren Genossen vorzog. Zweitens: Krommers Harmoniestücke bilden eine Art Ergänzung zu seinen symphonischen Quintetten; er hat an beiden Erbteilen der klassischen Symphonie wie kein anderer teilgenommen, als einer der spätesten Klassizisten und frühesten Romantiker, fast gleichartig mit Mozart und schon ein Epigone der großen Wiener Tonschule.

Für die Musikgeschichte bergen Krommers Werke ein mannigfaches Interesse, sie sind historisch noch viel zu wenig gewürdigt und ausgebeutet; aber auch der Quartettfreund, wenn er nicht blasiert oder einseitig verrannt ist, wird sich heute noch am Spielen und Hören gar manchen Krommerschen Satzes aufrichtig erfreuen können.

Die alten Quartettkomponisten waren einsame Leute. Sie schufen im stillen und traten vor kein großes Publikum, wie die Meister der Oper; sie ernteten nicht Ruhm und Geld wie die Virtuosen; sie

ſtanden außerhalb der litterariſchen Intereſſen und ihre Werke wurden nicht in die äſthetiſche Debatte gezogen wie die muſikaliſch ſo viel unbedeutenderen Arbeiten der Liederkomponiſten; die Kritik der Zeit hatte ſelten ein Wort für ſie, denn nichts iſt ſchwerer zu beſprechen und zu ſchildern als die abſolute Muſik in ihrer reinſten Form. Man ſehe doch nach, wie wenig ſelbſt Haydns und Mozarts Inſtrumentalwerke in den litterariſchen Organen ihrer Zeit kritiſch analyſiert wurden. Als man ſpäter auch die rein inſtrumentale Kunſt kritiſch zu würdigen ſuchte, da ſtanden neue Parteien auf der Bühne; die großen Meiſter der Symphonie und des Quartetts konnte man nun freilich nicht mehr totſchweigen, aber ihre Schüler ſchwieg man tot. Daher beſteht hier heute noch eine vollſtändige Lücke ſowohl in der Anſchauung und Kenntnis der muſikaliſchen Welt, wie in der Muſikgeſchichte. Man wird dieſe Lücke nur ausfüllen, man wird eine Geſchichte unſerer klaſſiſchen Inſtrumentalmuſik nur dann erſt ſchreiben können, wenn man auch jenen kleineren Meiſtern einer großen Zeit in liebevoll hingebendem Studium gerecht geworden ſein wird. Und dieſer Meiſter ſind nicht wenige. Unſere Geſchichte der bildenden Kunſt und unſere Kunſtpraxis hat einen ganz neuen Aufſchwung genommen durch das Studium und die Wiedererweckung der Kleinmeiſter der Malerei, der Plaſtik und des Kunſtgewerbes. Früher oder ſpäter wird und muß es in der Muſik ebenſo kommen.

Es gibt große Meiſter, die vor allen ſtehen; dann

kommen die kleinen Meister; verachtet man diese, so überwuchern die großen Pfuscher.

Die Genialitätssucht vieler Leute hat heutzutage eine besondere Herzensneigung für die großen Pfuscher. Ich halte es lieber mit den kleinen Meistern.

Zwei deutsche Kapellmeister.

Aus der Erinnerung gezeichnet.

I.

Karl Guhr.

Im Jahre 1846 ging Glucks Iphigenie in Aulis — nach langer Pause neu einstudiert — wieder über die Bretter des Frankfurter Stadttheaters. Das Haus war gemütlich leer, wie es damals bei klassischen Opern und Dramen zu sein pflegte, man nannte darum auch ein Parterre, in welchem man Purzelbäume schlagen konnte, „klassisch leer". Aber der Kapellmeister Karl Guhr sah stolz zu dem dünn gesäten Publikum hinüber; er betrachtete diesen Tag der Wiedererweckung Iphigeniens als einen Feiertag, ob es gleich nur ein gewöhnlicher Mittwoch war; er hatte eine golddurchwirkte weiße Weste angelegt und die große österreichische Medaille, welche er einst für ein Konzert zum Besten der Pester Wasserbeschädigten erhalten und die er an einem breiten roten Bande um den Hals trug, daß sie von weitem wie ein Komthurkreuz aussah. Sein glänzendes Haar, trotz der nahezu sechzig Lebensjahre noch tadellos schwarz, war in die schönsten kleinen Löckchen frisiert. Man konnte über

den Mann lächeln, wie er sich so häufig gegen das Parterre wandte und seine Weste, seine Medaille und sein Sonntagsgesicht zeigte; — aber Respekt vor dem Manne! Er hatte sich Glück zu Ehren geschmückt; er wollte den Leuten heute wie ein Priester erscheinen, nicht wie ein gewöhnlicher Kapellmeister, der seinen Abend richtig abtaktiert.

Guhr dirigierte nämlich keineswegs bloß das Orchester und die Bühne, er dirigierte auch das Publikum; er wollte König sein in seinem Theater — wenigstens so oft es ihm der Mühe wert dünkte, und das war freilich nicht alle Tage; aber bei Glucks Iphigenie spielte er mit Stolz den Herrscher des Hauses.

Seine weihevolle Miene, seine erhobene Stellung, sein bewunderndes Neigen des Kopfes bei den schönsten Melodien sagte den Zuhörern, daß sie Böotier seien, wenn sie nicht mit bewunderten. Und so geschah es. Es war recht winterlich kalt im Theater und die Musik mutete viele wohl fremd und frostig an; allein was Gluck nur halb vermochte, das vollendete Guhr: er zwang das ganze Haus zum rauschenden Beifall.

Zu jener Zeit war eben die neue Art aufgekommen, daß gewisse modernste Kapellmeister ihrer Partitur den Rücken wandten und auswendig gegen das Publikum taktierten, um ihr eigenes Feuer und Pathos in den schönsten Armbewegungen pantomimisch darzustellen. Guhr gehörte nicht zu diesen koketten Leuten. Er wollte sich selbst nicht schön machen vor den Zuhörern, sondern er drehte sich nur gelegentlich zurück, um ihnen zu sagen, was sie fühlen und denken,

was sie loben und tadeln sollten. Persönliche Eitelkeit besaß er genug, aber sie war zu groß, als daß er bloß hätte gefallen mögen; er wollte lieber herrschen als gefallen. Ich habe keinen zweiten Kapellmeister gekannt, der so allgegenwärtig im ganzen Hause war; bald spielte er mit den Künstlern, bald mit dem Publikum; mit sich selber spielte er selten.

Man erzählt von italienischen Maestris des vorigen Jahrhunderts, daß sie einen Sänger nach Belieben hätten retten oder vernichten können durch den bloßen Zauber ihres Blicks und ihres Taktstockes. Guhr besaß noch etwas von dieser gefährlichen verlorenen Kunst.

Der Baritonist Anschütz gastierte als Papageno. Noch bevor er aus der Kulisse trat, lächelte Guhr so vergnügt zum Parterre herüber, daß wir alle schon wußten, es kommt ein höchst drolliger Papageno, er ist Guhrs Günstling, Guhr wird ihn engagieren. Anschütz gab statt der alten Witze ein ganzes Dutzend neuer; Guhr lachte immer im voraus, und wenn wir dann auch zu lachen begannen, lachte er so herzlich mit! Bei einem minder begünstigten Papageno, der vielleicht weit besser gesungen und noch lustiger gespielt hätte, würde Guhr keine Miene verzogen haben. Und man hätte sich im Publikum gefragt: was mag diesem trefflichen Künstler wohl fehlen, daß er Guhr so steif und kalt läßt? er muß verborgene Mängel haben; — und sowie man einmal kritisch fragt und nach geheimen Mängeln spürt, ist jeder Papageno verloren.

Am interessantesten war es zu sehen, wie Guhr

einem mißliebigen Sänger seine Ungnade geradeaus ins Gesicht taktierte, wie er ihn vernichtete. Ein anderer Baritonist, als noch unfertiger Kunstjünger wegen seiner Prachtstimme vielleicht zu voreilig engagiert, hatte sich hinterdrein sehr unbrauchbar auf den Brettern gezeigt. Zum Erziehen junger Talente fand man in Frankfurt keine Zeit, die Direktion ließ den Armen fallen und wollte ihm seinen Kontrakt nicht vollauf halten. Es kam zum Prozesse. Der Anwalt der Direktion behauptete, der Künstler sei unfähig, seine Verpflichtung zu erfüllen; der Anwalt des Sängers dagegen, die Direktion lasse ihn ja gar nicht mehr zum Singen kommen, weshalb er seine Fähigkeit auch nicht erweisen könne. So wurde der Direktion auferlegt, ihm drei Hauptrollen zu geben, damit man sehe, ob er überhaupt brauchbar sei oder nicht. Eine dieser Rollen war Don Juan. Guhr sah den unglücklichen Don Giovanni so steinern an, daß ihm schon bei der ersten Nummer das Herz in die Schuhe fiel: der steinerne Gast im Orchester war ihm ohne Zweifel weit fürchterlicher, als der steinerne Gast auf der Bühne. Guhr dirigierte untadelhaft objektiv, er gönnte dem Publikum keinen Blick, keine Regung, er taktierte accentlos, wie ein Metronom, man glaubte die Taktstreiche förmlich knacken zu hören. Der Sänger, dem man seinen steifen, hölzernen Vortrag besonders vorgeworfen, merkte die Finte und bemühte sich um so lebhafter, bald zu drängen, bald zurückzuhalten. Aber das treue Orchester folgte dem Kapellmeister und bei der Champagnerarie wurde der ausdrucksvolle

Sänger richtig um vier Takte später fertig als das Orchester. Es war so komisch, wie der verblüffte Don Juan sich plötzlich ganz allein singen hörte und sich umsah, wo denn die anderen blieben, daß das Publikum vor Lachen zwar nicht zum Zischen kam; allein Don Juan war verloren und sein Prozeß dazu.

Guhr war der Typus eines flotten Kapellmeisters seiner Zeit; heutzutage wäre eine solche Erscheinung unmöglich. Unsere größeren Bühnen sind zu vornehm geworden, das ganze höhere Theaterwesen zu abgeschlossen, zu bureaukratisch organisiert, zu förmlich und feierlich, als daß der Kapellmeister noch gegen das Publikum spielen dürfte; er ist ihm in die Ferne gerückt und bei Wagners verdecktem Orchester wird er ihm bald völlig aus den Augen verschwinden. Man denke sich Guhr in einem verdeckten Orchester! Vielleicht dirigiert er jetzt im Fegefeuer in einem solchen, zur Strafe seiner Sünden nach Danteschem Prinzip; aber auf Erden hätte er die Decke gesprengt. Den musikalischen Souffleur im Kasten zu machen, um dann etwa hinterdrein erst von den Rezensenten ans Licht gezogen zu werden, das hätte der lebendige Guhr nimmer ertragen!

Doch glaube man ja nicht, daß er sich allzu kordial gemacht mit dem Publikum, wie wir's uns heutzutage noch bei einer Vorstadtbühne denken könnten. Guhr war Aristokrat. Nicht aus buhlender Herablassung, sondern im Vollgefühle der Ueberlegenheit drängte er seine Person in den Vordergrund. Er hatte viele Feinde, und in früheren Jahren soll es

sogar zu offenen Theaterexzessen gegen seine Diktatur gekommen sein; allein andererseits bekannten selbst die Gegner, daß er der beste Kapellmeister wäre, wenn er wollte, daß er weit Gründlicheres wisse, als es so obenhin scheine, weit Gediegeneres leisten könne, als mitunter geschehe, daß er ein Genie sei, welches im Spiel des äußeren Schicksals und des eigenen künstlerischen Leichtsinnes sich selbst verloren und doch nicht ganz verloren habe.

Der „vollkommene Kapellmeister" war er nicht, wohl aber der geborene Kapellmeister.

In der Probe waltete er allezeit als Musiker, Intendant und Regisseur zugleich. Dies wurde ihm freilich dadurch erleichtert, daß er nicht bloß Kapellmeister, sondern auch Mitglied jenes Triumvirats war, welches die Frankfurter Theaterdirektion führte.

Manche Kapellmeister sind bloß Musiker; sie können darum ein Werk der absoluten Musik, eine Symphonie zur meisterhaften Darstellung bringen, aber keine Oper. Eine Oper symphoniemäßig dirigieren ist ebenso verkehrt als eine Symphonie opernmäßig. Viele Leute glauben, Kirchenmusik und Tanzmusik seien die äußersten Pole der Tonkunst; sie liegen aber nicht so weit auseinander, wie Sonate und Musikdrama, und es wäre mir leichter, Aehnlichkeiten zwischen Palestrina und Strauß aufzuzeigen als zwischen Haydn und Wagner. Es gibt nur einen großen Tonmeister, der mit gleicher Vorliebe, gleicher Fülle und gleichem Erfolg die absolute Musik der Sonatenform und die bedingte der Oper sein eigen nannte und der Welt darbot, und

dieser einzige heißt Mozart. Ob es jemals einen Kapellmeister gab, dessen Taktstock mit ähnlich gleichgeteilter Meisterschaft Symphonie und Oper beherrschte, weiß ich nicht. Mir ist wenigstens noch kein solcher vorgekommen.

Guhr war Operndirigent; das heißt er waltete zugleich als Dramaturg, als Regisseur und als Musiker; er ordnete die Scene ebenso souverän wie das Orchester und folgte mit seinem Tempo oft viel mehr dem Gange der Handlung, als dem Allegro, Andante, Adagio, wie es schwarz auf weiß über den Noten stand. Mitunter entartete seine Souveränität auch zur Tyrannis, deren Wesen nach Aristoteles darin gründet, daß der Herrscher nicht nach Maßgabe des Staatswohls, sondern selbstsüchtiger Interessen das Scepter führt. Guhr war beispielsweise zu einem Souper geladen. Dann trat er wohl im Zwischenakt zu den „handelnden Personen" und sprach: „Kinder, wir müssen eilen; punkt neun Uhr muß die Oper zu Ende sein!" Und nun steigerte sich das Andante zum Allegro, das Allegro zum Presto, überflüssiges Ariengeschleppe wurde unbarmherzig weggelassen, die Pulse der dramatischen Leidenschaft flogen rascher und rascher, die Spielenden inspirierten sich gegenseitig zum Sturmesgange der Aktion; denn Guhr eilte zum Souper. Ach, sie sind vorbei, diese Tage der kühnen, souveränen Kapellmeister!

Nach neuerem Brauche steht in unseren großen Opernhäusern mit ihren übergroßen Orchestern das Dirigentenpult weitab von der Bühne inmitten der

Musiker, ja nahezu hinter denselben. Es zeichnet dies nebenbei schon den Charakter der modernsten Oper: Melodie und Harmonie gehen viel mehr von den Instrumenten aus als von den Sängern, und die Lenkung des vielköpfigen Orchesters ist die schwierigere Hälfte des Dirigierens. Wir geigen und blasen Opern mit Gesangbegleitung; früher pflegte man Opern zu singen. Folgerecht mußte damals der Kapellmeister zunächst beim Sänger sitzen, er mußte ihm Aug' in Auge sehen. Guhrs Stuhl stand unmittelbar vor den Lampen, hinter dem Souffleurkasten. Er winkte den Sängern mit Hand und Blick, er flüsterte ihnen leise Worte zu, ohne daß es das Publikum merkte, er half ihnen und leitete sie an, nicht bloß musikalisch, sondern auch in scenischen Dingen, mit höchster Gewandtheit und merkwürdigem Erfolg. Allein er lobte und tadelte sie auch ganz heimlich bei offener Scene, was doch eigentlich nur in die Probe gehört. Er verglich sich deswegen gerne mit einem Feldherrn, dessen Wort und Wink im Gefechte mehr wirkt als alle Reden vor- und nachher. Und sicher lag in diesem Verfahren „das Geheimnis seines Zauberstabes", wie die Frankfurter Zeitungen damals zu sagen pflegten.

Auf der Probe begrüßte er die Darsteller gern als „seine Kinder"; er war der Hausvater, der durch Furcht und Liebe die Familie zusammenhält. Wie es unter den Offizieren des österreichischen Heeres ein sogenanntes „Armee-Du" gab, kraft dessen ein jeder Offizier den Kameraden gleichen Ranges duzte, gleichviel, ob er ihm näher bekannt oder unbekannt war,

so gab es in älterer Zeit ein allgemeines „Theater-Du", welches freilich mehr noch dem achtzehnten Jahrhundert angehörte als dem neunzehnten. Guhr hatte einen Teil dieses Theater-Du einseitig behauptet: er duzte alle Sängerinnen, selbst fremde Gäste, sowie sie unter seinen Taktierstab traten. Man sagte, bei Jenny Lind, als sie in Frankfurt gastierte, habe er sein Du zum erstenmal nicht auszusprechen gewagt — ein Ereignis, welches in den Frankfurter Bühnenkreisen den Nimbus der schwedischen Nachtigall merklich erhöhte. Es war ein Stück vom alten „Komödiantenmeister" in Guhr lebendig geblieben; aber vielleicht kann auch heute noch der glatteste Intendant eine kleine Beigabe vom Wesen jener alten Meister nicht entbehren, nur daß die äußere Form etwas weniger väterlich geworden ist.

Aus alle dem Vorgesagten erhellt eine Eigentümlichkeit Guhrs, die seine Stärke, seine Bravour und doch auch zugleich seine Schwäche kennzeichnet: seine meisten Aufführungen waren öffentliche Generalproben. Dies eben war der Triumph seines Taktstockes, daß er ein ungenügend vorbereitetes Werk, ein schwankendes Ensemble durch die hinreißende Macht der Persönlichkeit, die wunderbare Geistesgegenwart, die Inspiration des Augenblicks dennoch mit bedeutender Wirkung vorführen konnte. Er war ein Hazardspieler, seine Lust das Wagnis. Hätte ein anderer auf seinem Stuhle gesessen, so würde die halbfertige Oper aus allen Fugen gegangen sein; das wußten die Darsteller und wollten sich nur von ihm führen

lassen. Sind die Künstler durch allzu viele Proben allzu sicher, dann werden sie gerne stumpf und trocken, und auf die vollkommenste Generalprobe folgt oft eine lahme Vorstellung. Guhr trieb die Sänger so rasch von einer Oper zur anderen, daß sie gar keine Zeit hatten, trocken zu werden; aber sicher waren sie freilich auch nicht immer, und da war es dann seine Lust, im Augenblicke wieder zu vertuschen und gut zu machen, was der vorhergehende Augenblick verdorben hatte.

Ob dergleichen heutzutage auf einer größeren Bühne noch anginge? Ich bezweifle es. Unser dramatisches Ensemble ist viel runder, viel ordentlicher als vor dreißig Jahren; wir zucken und zürnen bei jedem kleinen Schnitzer, den man damals ruhig hinnahm. Der Ruhm der modernen Bühne — auch im Schauspiel — ist überhaupt nicht mehr die überwältigende Virtuosität des Einzelkünstlers, sondern die Harmonie des Gesamtbildes. Wir haben bessere Choristen, bessere Dekorationen, bessere Regisseure; die ganze Theatermaschine ist besser eingeölt. Mehr Oel und weniger Spiritus.

Doch seien wir gerecht gegen den Fortschritt der Gegenwart! Einem gelungenen Wagnis zu folgen, bietet allerdings großen Reiz, aber der Reiz des reinen Kunstgenusses ist dies nicht, und so war auch Guhrs Walten mehr aufregend als befriedigend, und selige Befriedigung ist doch zuletzt das höchste Problem aller wahren Kunst, und es ist besser, daß wir jetzt der befriedenden Harmonie des Ensembles dankbarer lauschen als den Wagstücken einzelner Virtuosen.

Auf dem äußersten linken Flügel von Guhrs Orchester, ganz hinten in der Ecke saß ein Paukenschläger, der aber nicht bloß die Pauken mit Macht schlug, sondern zugleich Novellist war, Librettodichter, Uebersetzer, musikalischer Aesthetiker und Kritiker, Komponist, Klavierspieler, Musiklehrer und obendrein Guhrs vieljähriger Freund — Karl Gollmick. Der Kapellmeister und der Paukenschläger, die beiden Pole des Orchesters, waren die beiden berühmtesten Männer desselben. Gollmick hat vielfach über Guhr geschrieben. In seinen „Musikalischen Feldzügen und Streifereien" (1846) schildert er ein Zusammentreffen Franz Liszts mit Guhr. Liszt, damals nur erst der welterobernde Klaviervirtuose, meinte von Guhr, er passe gar nicht für Deutschland, seine Natur sei Quecksilber, das Tempo seines Lebens strepitoso, hinter welchem die deutschen Sänger immer wie im Schlepptau zurückblieben; aber er habe doch deutschen Sinn genug übrig, um französische Uebereilung zu zügeln und zu regeln. Und beim rauschenden Allegro greift man wohl rechts und links etwas daneben, wenn man nur genial daneben greift; die Hörer müssen folgen, brausend und rauschend reißt sie das Allegro mit sich fort. Was Liszt von Guhr gesagt, das hätte Guhr fast mit denselben Worten auch von Liszt sagen können. Liszt hat es weiter gebracht als Guhr, aber nach Talent und künstlerischem Charakter waren beide nahe verwandt; ich könnte ein langes Register von Aehnlichkeiten herzählen — und doch welcher Unterschied des Lebensganges und Lebensziels!

Die Schattenseiten Guhrs, des Kapellmeisters, stehen dem Leser nun wohl klar vor Augen; so sei denn auch noch eine Lichtseite hervorgehoben.

Bei seinem hastigen Treiben, welches die Probe zur Aufführung und die Aufführung zur Probe machte, gab Guhr ein so reiches, vielseitiges Repertoire, wie es heutzutage bei unserem gefeilteren Ensemble gar nicht mehr möglich ist. Es wurde erstaunlich viel gespielt und gesungen und fort und fort etwas anderes. Der gemütliche Schlendrian so mancher gleichzeitigen Hofkapellmeister, welche von der Norma zur Nachtwandlerin und von der Nachtwandlerin zur Norma, vom Robert zu den Hugenotten und von den Hugenotten zum Robert mit „Dauer im Wechsel" anmutig herüber und hinüber pendelten, war für Guhr viel zu langweilig. Er griff gerne in den reichen Schatz der älteren Litteratur, um mit einer neuen Gabe zu überraschen, und nicht wenige Opern, welche unsere Großväter entzückt hatten und jetzt vergessen sind — denn keine Kunstgattung veraltet rascher als die Oper — gingen damals in Frankfurt zum letztenmal über die Bretter. Bei einer Vergleichung des Jahresrepertoires unserer heutigen größeren Opernbühnen mit dem Repertoir Guhrs aus seinen besten Tagen würde man staunen über den Reichtum auf seiner und die Genügsamkeit auf unserer Seite. Aus den Jahren 1845 und 1846 steht mir noch mancher Abend im Gedächtnis, wo ich im Frankfurter Parterre musikgeschichtliche Studien machte, die wir jetzt nur noch im Studierzimmer machen können. Neben den gangbaren älteren

und jüngeren Hauptwerken und mancher Novität erschien da Mozarts Idomeneo, der für die Gegenwart „zu viel Musik“ enthält, und Titus, heute die unzeitgemäßeste Mozartsche Oper; Spohrs traumhaftes Märchenspiel Zemire und Azor, und Faust, den Gounods Gretchen noch nicht verdrängt hatte; Cherubinis erhabene Medea neben dem Wasserträger; Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“ zusamt dem „roten Käppchen“, deren frischer Humor jetzt nicht mehr für recht hofbühnenfähig gilt: Gretrys Blaubart mit seiner hochleidenschaftlichen Hauptscene; Weigls anmutiger Adrian von Ostade neben der „Schweizerfamilie“; Winters „Opferfest“; Salieris Axur; Spontinis Vestalin; dann aber auch eine ganze Reihe reizender älterer französischer Operetten, wie Josouards „Aschenbrödel“, Boieldieus „Kalif“, Della Marias „Arrestant“, Gaveaux' „kleiner Matrose“, anspruchslose, leicht graziöse Gebilde, die wahrlich von Offenbach nicht aufgewogen werden.

Es ist eine offene Streitfrage, ob das Konzert- und Opernrepertoire, gleich einer erlesenen Bildergalerie, neben dem Neuen und Neuesten auch den ganzen Hauptschatz älterer Kunst in wechselnd sich ergänzenden Bildern lebendig erhalten oder ob es überwiegend nur diejenigen Werke bieten soll, welche den leitenden Musikern als partei- und zeitgemäß erscheinen? Ferner, ob überhaupt ein möglichst vielfarbiges Repertoire vorzuziehen sei, woraus sich das Publikum wählt, was ihm gefällt, oder ein möglichst einfarbiges, welches dem Publikum sagt, was ihm gefallen soll? Ja,

ob man nicht am liebsten bloß einen Komponisten spielen solle, wechselnd fürs Jahr wie in Italien im Karneval oder stätig für alle Jahre, wie in Bayreuth zur Zeit der „Sommersonnenwende"? Viele Musiker neigen jetzt zum zweiten, zum zwingend einfarbigen Programm; Guhr war für die Wahlfreiheit des vielfarbigen. Vor einem Menschenalter Fortschrittsmann, würde er also heute zur Opposition des rechten Zentrums zählen.

Nach allem, was ich vorher von Guhrs Kapellmeistertalent berichtete, hätte er übrigens doch nur ein einseitiger Praktiker, ein verteufelt geschickter Musikant gewesen sein können; allein sein historisches wie modernes Repertoire bezeugte, daß er auch ein gebildeter Künstler war.

Die Frankfurter Opernbühne behauptete in den dreißiger und vierziger Jahren ihren Vorrang im rheinischen Deutschland durch ihre Regsamkeit. Sie war die musikalisch-dramatische Börse für weit und breit; manche benachbarte Hofbühne besaß vielleicht solideres Kapital, aber in Frankfurt wurde der Kurs gemacht. Und es drängten sich nicht nur die Komponisten auf den Frankfurter Brettern, sondern auch die gastierenden Sänger und Sängerinnen aus aller Herren Ländern. Es war die goldene Zeit der „Gastreisen"; die Künstlerschaft schwärmte auf flüchtigen Besuch von einer Bühne zur andern und das Publikum wollte immer neue Personen sehen, und wäre es auch nur aus Neugierde gewesen. Dieser Krebsschaden des maßlosen Gastierens nagte früher an allen deut-

schen Bühnen; Frankfurt war ihm ganz besonders ausgesetzt. Die Stadt lag an der großen Route, und das Theater hatte neben seinen ständigen Besuchern sogar auch ein gastierendes Publikum, das „Meßpublikum", welches im Herbst und Frühjahr wiederkehrte. Da gab es für die Meßgäste im Parterre auch „Meßgäste" auf den Brettern, ein „Meßrepertoire" mit „Meßopern", eine Operngattung, die kunstgeschichtlich noch nicht genau festgestellt ist. Das unreife Ensemble wurde durch die stets wechselnden Gäste natürlich noch unreifer; aber man wollte täglich Neues, und ein so unruhiger Geist wie Guhr hatte seine Lust daran, neue Leute, neue Werke, neue Effekte vorzuführen; er schwamm mit kräftigen Armen in diesem Strudel wie in seinem angeborenen Elemente.

Nun will ich aber auch von dem absonderlichen Wege berichten, den Guhr zurücklegte, um ein so origineller Kapellmeister zu werden. Ich stelle da freilich den Anfang hinters Ende, aber aus guten Gründen: denn Guhr, wie er zuletzt als Frankfurter Kapellmeister leibte und lebte, war weit und breit bekannt; dagegen wußten nur wenige, daß es früher einmal einen Komponisten und einen Virtuosen Guhr gegeben, und daß dieser flotte Dirigent mehr musikalische Gelehrsamkeit besaß als mancher Musikgelehrte von Profession. Er ließ sich von alledem nichts mehr merken: der Kapellmeister und Theaterdirektor hatten den Komponisten und Virtuosen verschlungen. Also mag dieser auch hier zuletzt auftreten.

Karl Guhr wurde am 30. Oktober 1787 zu Militsch

in Schlesien geboren; die Gegend hat gemischt deutsche und polnische Bevölkerung, und unser Künstler, der doch ein guter Deutscher, nannte sich zuweilen auch einen Polen. Die Polenschwärmerei war eben noch nicht ganz verklungen. Der Graf von Maltzahn, Standesherr in Militsch, unterhielt eine Instrumentalkapelle nach dem preiswürdigen Muster des musikliebenden Adels vergangener Zeit. Sie bot dem jungen Guhr die erste Gelegenheit, sein Talent zu entfalten. Musikalische Wunderkinder beginnen meist als Virtuosen, seltener als Komponisten; Kapellmeister in den Kinderschuhen sind am seltensten und Guhr gehörte zu dieser seltensten Art; denn schon mit zehn Jahren soll er öfters Symphonien beim Grafen dirigiert haben. Ein rechter Theaterdirigent muß zwei Eigenschaften besitzen; er muß sehr höflich und sehr grob sein können. Die einschmeichelnde Gewandtheit und angeborene Artigkeit bewunderte man schon an Guhr als Knaben, die Grobheit lernte er in der Schule des Lebens.

Mit vierzehn Jahren wurde er Violinspieler in der gräflichen Kapelle und komponierte schon allerlei Kammermusik. Die Kunst des Tonsatzes lernte er bei dem Kirchenkomponisten und Domkapellmeister Schnabel in Breslau, das Klavierspiel bei dem Organisten Berner, dessen Psalmen und Motetten früher mit Recht viel gesungen waren. Schnabels Messen stehen unter dem Einflusse Mozartscher und Händelscher Vorbilder; Berners Motetten verraten daneben auch Bachsche Studien. Dem alten Guhr, der so ganz im Theater

aufging, merkte es später kein Mensch an, daß er in der Kirche zuerst gründlich Musik gelernt hatte. Der Schule kehren viele freilich fürs ganze Leben um so entschiedener den Rücken, je entschiedener sie die Schulmeister gepackt hatten, und unsere philologischen Gymnasien sind ohne Zweifel die Hauptursache, daß so wenig Leute mehr einen alten Klassiker lesen. So hätte die kirchenmusikalische Schule Guhr wohl gar erst recht zum Theater getrieben? Dem war nicht also. Guhr schrieb auch weiterhin für die Kirche, er war und blieb sicher und geübt im strengen Satze, und noch spät rühmt Schnyder von Wartensee, hierfür ein guter Zeuge, Guhrs Gewandtheit im kontrapunktischen Stil. Ja zu den letzten größeren Werken, für die er vor seiner Frankfurter Periode noch Geduld und Ausdauer fand, gehört eine breit und reich durchgeführte Missa solennis in E-moll, ein sehr farbenreiches Tongebilde, nur mit allzu gemischter Palette gemalt. Alle Mittel des Gesanges und des großen Orchesters sind in der dicken Partitur aufgeboten, Fugensätze wechseln mit koloriertem Sologesang und massigen Chören, Theatereffekte mit Kircheneffekten, bald glauben wir die romantischen Accorde Spohrs und Webers, bald Mozarts süße Melodien zu hören, die Musik ist durchaus eklektisch, doch immer sehr geschickt zum Ganzen verwoben. Man fragt sich staunend, wie der mit fünfzig Jahren so ungeduldige Guhr mit dreißig Jahren die Geduld zu einer so fleißigen Arbeit fand?

Aber die Kirche war doch nicht sein Gebiet. Da

er noch ein Jüngling, schien es vielmehr, als ob er den Konzertsaal beherrschen wolle. Er bildete sich zum ausgezeichneten Geiger, spielte jedoch auch mehrmals öffentlich Violoncell und war auf dem Klaviere so fertig, daß er bei einer Probe des großen Mozartschen Konzertes in C-dur, als der Flügel um einen halben Ton zu tief stand, die ganze Prinzialstimme aus Cis gespielt haben soll. Auch die Klarinette und das Bassetthorn hat er meisterlich geblasen. Jedenfalls war er in allen Sätteln gerecht, ein staunenswert vielseitiges Talent, dem nur e i n e Seite fehlte: jene Schöpfungskraft, welche aus dem Eigensten, aus dem Tiefsten schöpft.

Darum verhallte auch sein Virtuosenruhm und klang nur noch in einem einzigen originellen Werke fort, einem Bravourstücke des scharfen Beobachters und Nachahmers. Er lauschte nämlich dem rätselhaften, sich selbst und seine Kunst in Geheimnisse hüllenden Paganini die Eigenart seines Spieles derart ab, daß er sie in dem weiland vielgenannten Werke „Paganinis Kunst die Violine zu spielen" (1831) geradezu lehren konnte, und komponierte ein Konzert in Paganinis Stil, welches dem Meister vollkommen aus dem Gesicht geschnitten war. Dieses Konzert steht heute noch in den neuesten Katalogen der Violinwerke des Schottschen Verlags mit dem Zusatze: „Il est ajouté une partie de violon principal à la manière de Rode." Dieselbe Stimme im Geschmacke Paganinis oder Rodes je nach Belieben — das ist der ganze Guhr!

Kaum über zwanzig Jahre alt, wurde Guhr Musikdirektor des Nürnberger Theaters, später Kapellmeister der Hofbühnen zu Wiesbaden und Kassel, bis er 1821 in Frankfurt die dauernde und maßgebende Stätte seines theatralischen Wirkens fand. Daß der vielgeschäftige Mann zwischendurch mehrere Opern schrieb, versteht sich fast ungesagt, wie nicht minder, daß diese Opern trotz mannigfacher Vorzüge keinen Bestand hatten. Allein auch hier zeigt sich uns wieder der ganze Guhr, er komponiert in Kassel das Textbuch von Spontinis Vestalin zum Geburtstage des vordem von den Franzosen verjagten und eben wieder heimgekehrten Kurfürsten, weil man sich einmal auf eine Vestalin eingerichtet hatte, aber hinterdrein erkannte, daß man dem hohen Herrn das Werk des napoleonischen Spontini doch nicht gerade zur Feier der Heimkehr bieten dürfe. In vier Wochen war die Oper fertig, und sie soll seine beste Oper gewesen sein. Er komponierte und dirigierte am besten, wenn er improvisierte, und wenn jeder andere den Kopf verloren hätte, dann fand er den seinigen erst recht.

Mit vierunddreißig Jahren war Guhr nach Frankfurt gekommen. Nun wurde er so ganz Kapellmeister und Theaterdirektor, daß er nach und nach den Komponisten und Virtuosen darüber vergaß. Es gibt Professoren, die zu schreiben aufhören, wenn sie Meister des mündlichen Vortrags geworden sind; die unmittelbare Wirkung des gesprochenen Wortes bietet ihnen so bestrickenden Reiz, daß sie die mittelbare, aber nachhaltigere der Schrift dafür preisgeben. Sie ver-

lieren die Geduld zum Schreiben. Aehnlich bei Guhr. Ein Lebemann durch und durch, ein Mann des Augenblicks, verlor er im Drängen und Treiben des Bühnenlebens die Geduld zum Komponieren. Welche Anläufe hatte er nach allen Seiten gemacht, wie viel gelernt und versucht — das alles ging jetzt unter in der Kapellmeisterei! Er sprach kaum mehr von seinen früheren Arbeiten auf fast allen Gebieten der Tonkunst; er war eitel und pflegte sein Licht doch sonst durchaus nicht unter den Scheffel zu stellen, aber er achtete es nicht mehr der Mühe wert, zu zeigen, was er alles gelernt und gekonnt hatte, ein Verschwender hierin wie in anderen Stücken: — die absolute Herrschaft im kleinen Königreich der Bühne wollte er zeigen; sie ging ihm fortan über alles. Er wollte ein Hexenmeister sein, und vielleicht erkannte sein klarer Blick, daß er dies im Komponieren und Geigen nur vor Zeiten als Wunderkind hatte sein können, während er gar wohl wußte, daß er als gereifter Mann nur noch mit dem Taktstock jener Hexenmeister war und blieb, der schwankende Bataillone rettete und eine halb verlorene Schlacht gewann wie kein anderer.

Guhr starb am 22. Juli 1848. Das Alter hatte den Sechziger wenig berührt, und sein Tod kam vielen unerwartet. Aber seine Zeit war vorbei. In die kunstschwelgenden Tage der Restauration nach den Befreiungskriegen fiel seine Blüte. Er war ein Aristokrat des Genusses für sich und andere; der Märzwind seines Sterbejahres wehte ihm zu rauh; er starb zur rechten Zeit.

Von Guhrs vielen Kompositionen, die meist schon bei seinen Lebzeiten der Vergessenheit verfallen sind, hat sich nur eine auf deutschen Bühnen lebendig erhalten bis zu diesem Tag. In Rossinis Tell, wo nach dem Apfelschusse die Handlung mit höchst unmotiviertem Sprunge fortschreitet, legte er ein Recitativ ein, indem er frischweg die ganze lange Zwiesprach zwischen Geßler und Tell über den zweiten Pfeil nach den Schillerschen Versen komponierte. Es ist eine schlicht, aber kräftig accentuierende Deklamation: die Worte des großen Dichters erheben sich inmitten des banalen Operntextes zu hochergreifender Wirkung. Dieses Recitativ war der glückliche Griff des freisinnigen, kunstgebildeten Kapellmeisters, er hat es vielleicht mitternachts vor der Aufführung improvisiert — und dieses einzige Recitativ hat Bestand gehalten!

II.

Karl Ludwig Drobisch.

In den fünf protestantischen Kirchen Augsburgs wurde reihum beim Hauptgottesdienste vor der Predigt eine Kantate aufgeführt mit Recitativen, Arien und Duetten, Chor und Orchester, in jener halb kirchlichen, halb opernhaften Form, die wir aus Bachs Werken kennen. Am „Friedensfest" und zu Weihnachten ließ die Orgel der Barfüßerkirche auch noch ein Glockenspiel lustig ins Orchester hinein tönen. Ein eigener Kirchenkapellmeister leitete diese Musik und hatte die — ich weiß nicht ob bloß moralische oder auch juristische — Verpflichtung, solche Kantaten fleißig selber zu komponieren und neben den alten Werken ganze Jahrgänge von Novitäten zu verfertigen.

So war es im Jahre 1850, und ich bitte, diese Ziffer nicht für einen Druckfehler zu halten und in 1750 zu korrigieren. 1750 sang man derlei Kantaten in vielen Kirchen des protestantischen Deutschlands, das ist allbekannt; 1850 sang man sie nur in Augsburg, und das wissen nur wenige.

Die Partitur der Augsburger Kantaten von 1850

durfte alle Blas- und Streichinstrumente enthalten, Flöten und Trompeten, Hoboen und Posaunen, Bratschen und Kontrabässe — nur keine Violinen. Die hohe E-Saite war verpönt, sie galt für katholisch; warum und seit wann? das ist mir unbekannt; denn zu Seb. Bachs Zeiten galt das Violin-E noch für protestantisch. Wie die Violinquinte aus der Partitur, so war der Name des Komponisten der Kantate vom Kirchenzettel verbannt. Vermutlich, damit der Musikfreund nicht wegen des Komponisten in die Kirche gehe; der Name des Predigers stand freilich auf dem Zettel, obgleich man doch auch nicht wegen des Pfarrers in die Kirche gehen soll.

Doch sehen wir ab von diesen reichsstädtischen Seltsamkeiten: es war eine schöne Kunstreliquie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, welche die Augsburger bis tief ins neunzehnte treu bewahrt hatten. Vielleicht zunächst wegen der altberühmten, haarscharf abgezirkelten Augsburger Parität: der katholische Kirchenchor sollte das Orchester und den figurierten Sologesang nicht voraushaben vor dem protestantischen. Aber gleichviel aus welchen Gründen: die form- und farbenreiche Kantatenmusik hatte hier zwei feindselige Perioden überdauert, — die radikal aufräumende rationalistische, welche nur noch den schleppenden Gemeindegesang des Chorals gelten ließ, und die puristisch restaurierende des gesteigerten modernen Kirchentums, welche nur den polyphonen reinen Vokalsatz des sechzehnten Jahrhunderts und rhythmische Choräle für kirchenfähig erklärte.

Als ich im Jahre 1851 nach Augsburg kam, begannen eben die ersten Bände der Gesamtwerke Sebastian Bachs zu erscheinen. Sie brachten zwanzig Kirchenkantaten des großen Meisters und ganze Jahrgänge gleichartiger Werke lagen noch ungedruckt. Man hatte Bach bis dahin fast nur aus Instrumentalwerken, den beiden Passionen und der hohen Messe gekannt; jetzt kam in dem staunenswerten Schatze dieser Kantaten ein neuer Bach hinzu, eine neue große Kunstgattung, von deren Umfang und Gehalt die wenigsten bisher eine Ahnung gehabt.

Die Augsburger Kantaten verhielten sich zu den Bachschen, wie das letzte Verglimmen einer Fackel zur leuchtenden Flamme; aber es war doch dieselbe Fackel, welche dort über ein Jahrhundert leuchtete, hier im stillen verglomm. Kein Wunder, daß ich damals diesem letzten Verglühen eifrig nachspähte, daß ich die neuen kleinen Kantaten fleißig hörte im Hinblick auf die ungehörten großen alten, daß ich den Komponisten kennen zu lernen suchte, der sie unverdrossen setzte und dirigierte. Ich führte manchen Fremden des Sonntags in die Kirche wegen der Kantaten, deren Meister nicht genannt werden durfte, und sie dankten mir, daß ich sie zu einer verborgenen Augsburger Merkwürdigkeit geführt. Denn jenseits der Stadtmauern wußte man kaum davon. Ich habe diese Merkwürdigkeit auch nachgehends in meinen „Augsburger Studien“ flüchtig geschildert.

Der letzte Kapellmeister, welcher noch diese alte Kantatenmusik neu machte und lebendig erhielt, war

Karl Ludwig Drobisch, geboren zu Leipzig im Jahre 1803. Er wohnte in einer der alten geistlichen Straßen Augsburgs, in der stillen Karmelitengasse, deren Zentrum das Haus der „Allgemeinen Zeitung" beherrscht, zur Rechten gegenüber siedelte der „Verfasser der Ostereier", der Domherr Christoph von Schmid, der friedliche Mann, den alle Kinder des katholischen Süddeutschlands kannten, zur Linken der friedliche protestantische Kirchenkapellmeister.

Er war kein Bach, nicht einmal ein Bachianer, aber seine Lebensstellung als Künstler erinnerte an den alten Sebastian. Wie dieser zwischen zwei Leipziger Kirchen, so wanderte er zwischen fünf Augsburgischen hin und her, und beide Meister machten den Geistlichen häufig zu viel und zu schöne Musik; sie schrieben fortwährend, drangen aber nur mit wenigen dieser Sonntagsarbeiten über ihre Kirchen hinaus und konnten um so unbefangener schreiben, da sich die Kritik nicht um ihre Werke kümmerte. Aber die Gemeinden erfreuten und erbauten sich daran, mehrenteils ohne sie zu verstehen. Vollendet waren die Aufführungen nicht, in Leipzig wohl ebensowenig wie in Augsburg; die Meister mußten sich ihr Teil hinzuhören und aus schwachen Sängern und Spielern das Beste zu machen suchen.

Doch hatte Drobisch hier bedeutend reformiert. Wenn vor seiner Zeit das Orchester von einer Kirche zur anderen wanderte, dann trug der Kontrabassist seinen Baß offen auf dem Rücken, und wenn es hineingeregnet hatte, dann schüttete er das Wasser

auf dem Chore heraus, bevor er zu stimmen begann. Ein Organist trug einen altbayrischen Schlagring am Finger, womit man beim „Raufen" den Gegnern auf die Köpfe zu klopfen pflegt und womit er die Orgeltasten entzweischlug. Das war alles besser geworden: Chor und Orchester leidlich, die Solisten erträglich, die Direktion überraschend; der Kontrabaß kam trocken auf den Chor und der Organist spielte ohne Schlagring.

Welch friedlicher Beruf in unserer bewegten Zeit: fort und fort für Zuhörer zu komponieren, die einem das Werk danken, auch wenn sie nichts davon verstehen, in hoher und reicher Kunstform zu schreiben, unbeengt durch die Rücksicht auf die Ausführenden, — welche es doch niemals ganz recht machten und denen man also ebenso kühn das Leichteste wie das Schwerste bieten durfte, — nur sich selbst verantwortlich und unberührt von aller verwirrenden litterarischen Kritik!

Eine Parallele zwischen Guhr und Drobisch liegt so nahe, daß es geschmacklos wäre, sie in allen Punkten zu ziehen, — natürlich eine Parallele der Gegensätze. Beide Kapellmeister verhielten sich zu einander wie Tag und Nacht, sie stellten zwei verschiedene Zeitalter dar und lebten doch zur gleichen Zeit. Kontraste wie Aehnlichkeiten haben nur Reiz, wenn sie etwas hinken. Aber in einem Stücke will ich doch Drobisch mit Guhr vergleichen, alles weitere dem Leser überlassend. Guhr war ein modern eleganter Mann von gewinnendem Aeußern, vornehmer Haltung und faszinierendem Blick, ein Weltmann, ein Mann „wie ein Bundestagsge-

sandter", um altfrankfurterisch zu reden. Drobisch dagegen verband die Gestalt des Aesop mit dem Gesichte des Sokrates; sein Auge lauschte halb gemütlich, halb schalkhaft unter den starken Brauen; er glich viel mehr einem etwas versessenen Buchgelehrten als einem Künstler. Und in der That hatte er gelehrte Bildung genossen und sich erst auf der Universität zur Musik gewandt. Auch in seiner Kunstübung wuchs das Können aus dem Wissen hervor; kein Wunder, daß er sich nicht durch musikalische Frühreife, sondern vielmehr durch auffallende Spätreife auszeichnete. Und doch besaß er in eng begrenztem Kreise ohne Zweifel inneren Beruf zur Tonkunst.

Da er's in jungen Jahren versäumt hatte, irgend ein Instrument virtuos spielen zu lernen, so lernte er dies auch später nicht. Er konnte sich darüber mit Gretry trösten, welcher bekennt, daß er sein Leben lang einen schlechten Fingersatz gehabt habe durch die Nachlässigkeit seines Lehrers. „Ueberdies," fügt der Meister der französischen komischen Oper hinzu, „habe ich mir angewöhnt, meine Ideen auf dem Klavier zu versuchen, während ich eine Prise Tabak zwischen den Fingern halte. So spiele ich nur mit drei Fingern der rechten Hand, und wenn ich die übrigen zwei noch hinzunehme, weiß ich nicht, was ich mit ihnen anfangen soll." Von dem Symphoniekomponisten Rosetti erzählt man, er sei in eine Stadt gekommen, wo er im Theater erkannt und in eine glänzende Gesellschaft geladen wurde. Man öffnete das Klavier, legte eine seiner Sonaten auf und bat ihn, dieselbe

zu spielen; — er lehnte es ab, denn er spiele nicht Klavier. Man gab ihm eine seiner Arien zu singen — er erklärte, er singe nicht. Die Gesellschaft glaubte sich in seiner Person geirrt zu haben: das war aber gerade der rechte Rosetti.

Wenn vor Zeiten jemand mit ungelenken Fingern, aber charaktervollen Accenten Klavier spielte, wenn er schlecht spielte, aber gut las, dann sagte man: „Er spielt wie ein Kapellmeister". So spielte auch Drobisch. Er selbst hörte alles aus seinem Spiele heraus, aber andere hörten es nicht. Heutzutage kann man nicht mehr von unseren Kapellmeistern sagen, daß sie schlecht, aber musikalisch spielten, und statt jenes geflügelten Wortes hört man vielmehr umgekehrt: Wer jetzt Komponist und Dirigent werden will, der muß vorher Virtuose auf dem Piano geworden sein. Leider! Denn das zum Universalinstrument erhobene Klavier wurde der größte Musikverderber des neunzehnten Jahrhunderts, und eine neue große Epoche der Tonkunst wird erst an dem Tage wieder anbrechen, wo die Singstimme und Geige das Klavier wieder besiegt haben wird, wie zur klassischen Zeit; wir aber werden diesen Tag nicht mehr erleben.

Drobisch trat mir einmal mit dem Gänsekiel entgegen, deutete auf einen ganzen Stoß leeren Notenpapiers und sagte: „Dies ist mein Lieblingsinstrument, das einzige, welches ich mit voller Sicherheit zu spielen verstehe. Der Kiel ist mein Plektrum, die fünf Notenlinien sind das Pentachord meiner Lyra!"

Mancher Leser weiß vielleicht gar nicht, welch herzerfreuende Augenweide ein festes, gutgeleimtes, rein rastriertes Notenpapier ist und welch eine Wonne, in sicheren, ebenmäßigen Zügen die Notengruppen darauf zu setzen, daß sie dem Auge schon den Schattenriß der ganzen musikalischen Architektonik bieten! Vordem, als die Musik noch kürzer war und die Tage noch länger, schrieben sich viele Leute ihren Hausbedarf an Musik selber ab. Es gab Fanatiker des Notenschreibens, welche Noten abschrieben, um Noten zu schreiben, und mit demselben verliebten Auge ein meisterlich geschriebenes Notenblatt betrachteten wie der Geiger seine Straduari. Drobisch hatte noch etwas von diesen alten Notenschreibern, aber mit dreifach höherem Genuß, weil er seine Noten schreibend selbst erfand.

Er komponierte unabläßig; eine Anzahl dieser Werke erschien im Stich, viele wurden nur in den Augsburger Kirchen aufgeführt, andere kamen gar nicht ans Licht. Letzteres lähmte ihn keineswegs: er komponierte fort, wie man fortlebt, fortatmet —; so lange er lebte und atmete. Und die größten Meister haben's im Grunde nicht anders gemacht.

Es war ein Vergnügen, Drobischs vielstimmige Partituren zu betrachten — so fest und rein geschrieben, rein und fest gesetzt, mit seltenen Korrekturen; er arbeitete ebenso rasch als sicher. Die Noten standen ihm gleich im Kopfe so fest wie auf dem Papier. Jene süße Qual des Suchens und Ringens, wie sie uns aus Beethovens Bleistiftskizzen und Konzepten so aufregend wie anregend entgegentritt, war ihm fremd.

Er war zu fertig, darum fehlte ihm die Vollendung, die nur jener findet, der nicht fertig wird.

Als ich mit diesem merkwürdigen Manne bekannt ward, betrachtete er mich anfangs mit sichtbarem Mißtrauen. Ich schien ihm vorab zu jung. Denn obgleich ich nur zwanzig Jahre jünger war als er selbst, so war er als Komponist doch gute fünfzig Jahre älter als nach seinem Taufschein, und demnach standen wir um volle zwei Menschenalter auseinander. Er argwohnte hinter meiner Jugend den musikalischen Phantasten und Neuromantiker. Die gleichzeitige Musik ließ er wenig gelten, Schumann war ihm antipathisch, allein er verehrte Mendelssohn. — (Seit Beethoven ist man gerne etwas harthörig gewesen gegen neue musikalische Größen; gegen Mendelssohn waren es die Mitlebenden vielleicht am wenigsten, und es ist tröstlich, hierbei zu sehen, daß der moderne Komponist sich doch nicht bloß durch Trotz und Hochmut sein Publikum zu erobern braucht, sondern daß auch ein liebenswürdiger Künstler und eine liebenswürdige Kunst die Herzen der Zeitgenossen gewinnen kann.) —

Ueber Mendelssohn konnte ich mich also mit Drobisch verständigen, dagegen ging ich ihm in meiner Schätzung der Opernmusik, vorab der italienischen und französischen, viel zu weit. Er hielt die Oper, wenige Hauptwerke ausgenommen, für leichte Ware; sie blieb ihm gleichgültig. Als die positiven Gegenpole seines Kunstideals könnte man etwa Liszt und Berlioz bezeichnen, den Virtuosen und den Neuromantiker, über die wir beide uns nun eben nicht zu zanken

brauchten. Allein wir verständigten uns auch direkt auf dem neutralen Boden der klassischen Kammermusik und zwar in ganz origineller Weise.

Ein Wursthändler hatte mit anderer Makulatur Haydns Klaviertrios aufs Pfund gekauft, in einer jener alten Andréschen Ausgaben, die wegen ihrer vielen Druckfehler berühmt sind; er fand aber das Papier zu steif für seine Würste und verkaufte darum die Trios wieder an unseren Kapellmeister zum Selbstkostenpreise. Haydns reizende Trios waren damals noch nicht wieder in so vielen neuen Drucken verbreitet wie heutzutage, und ich kannte sie nur erst zum kleinen Teile. Heißhungrig warfen wir uns gemeinsam über den glücklich geretteten Schatz. Meine Frau übernahm das Klavier, ich die Geige, und Drobisch spielte das Violoncell — auf einer großen alten Kirchenbratsche, deren Griffbrett er kaum mit ausgespanntem Arm beherrschen konnte. Wir hatten alles, was zu einer gemütlichen Hausmusik gehört: eine schlechte Ausgabe, schlechte Instrumente, schlechte Spieler, aber prächtige Musikstücke, wir waren selig in dem selbstbereiteten Genuß und schwelgten in Entdeckerfreuden bei jeder überraschenden Feinheit und Schönheit, die sich uns von Nummer zu Nummer neu erschloß. Es war gut, daß uns nur Drobischs Frau zuhörte, ein minder nah verwandtes Publikum hätte bei unserem Vortrage schwerlich mitgeschwelgt. Aber der gemeinsame Punkt der Verständigung war gefunden: zwei Musikfreunde brauchen nur erst einmal etliche Quartette oder Trios schlecht zusammen gegeigt zu haben, dann verstehen sie sich leicht.

Was ist besser: ein meisterhaftes Tonstück mittelmäßig gespielt oder ein mittelmäßiges meisterhaft vorgetragen? Die Meinungen werden geteilt sein. Wer mehr mit der Phantasie hört, der wird von beiden Uebeln das erstere als das geringere vorziehen, wer mehr mit dem Ohre, das letztere. Drobisch war sein Leben lang gezwungen, die meisten seiner Kompositionen überwiegend nur mit der Phantasie zu hören. Er konnte sich mit einem Größeren trösten, der solches Schicksal noch weit weniger verdient hatte, mit Sebastian Bach. Und erging es nicht Beethoven zuletzt sogar noch schlimmer? Manche Musiker beweisen ihre Kennerschaft dadurch, daß sie zucken und ächzen und davon laufen, wenn ein Meisterwerk etwas mangelhaft vorgetragen wird; ich aber denke in solchem Falle, jetzt will ich wie Bach und Beethoven hören und mir im Geiste hinzu musizieren, was fehlt, und bleibe sitzen.

Drobisch huldigte der musikalischen Orthodoxie; kirchlich orthodox war seine Musik jedoch ganz und gar nicht. Darum wurde sie auch nach seinem Tode in den strenggläubigen fünfziger Jahren vom Kirchenchore verbannt. Er zählte zu jener Gruppe rationalistischer Komponisten, welche, ursprünglich der Schule Ph. E. Bachs entsproßt, von Rolle und Schulz bis zu Schicht, Berner, Bergt, Schnabel, Schneider und Rink durch fast ein Jahrhundert sich behauptet hat. Wie es mit der Theologie dieser Männer stand, das weiß ich nicht, aber sie komponierten alle rationalistisch; einige hatten einen ganz ähnlichen Bildungsgang wie Drobisch. Ihre

Motetten und Psalmen wurden wohl weniger in den Kirchen als in den Schulen, namentlich in Gymnasien und Lehrerseminaren des protestantischen Nordens gesungen, sie waren die Lieblinge der Schulmeister. Ihr technisches Vorbild wurde bald viel mehr Händel als Bach, Händel mit seiner schneidigen Melodie und seinen festen Kontrapunkten; er war nicht so tief und hoch, nicht so überirdisch wie sein Zeit- und Ruhmesgenosse; allein er war so menschlich groß, so menschlich klar. Dazu lehnten sich die Späteren jener protestantischen Rationalisten auch an Haydn und Mozart, deren Kirchenmusik gar keine Konfession predigte, sondern die Liebe und Andacht der gottvollen Humanität. Und doch hatte Herder, der Apostel der Humanität, kein Verständnis für Haydns Schöpfung, weil sie ihm nicht alttestamentlich genug, weil sie ihm zu human war!

Drobisch war also kein Bachianer, er schöpfte seine Formen weit mehr aus Händels, Mozarts und Haydns Musterwerken; auch in seiner persönlichen Ueberzeugung war er Rationalist. Demgemäß charakterisiert seine Kirchenmusik eine schlicht klare Empfindung, ein heller, weltfreudiger Sinn, der sich zu kindlicher Andacht erheben, aber auch stark zur Nüchternheit herabsinken konnte. Seine Musik grübelt nicht in den Geheimnissen des Daseins, sie nimmt Gott und die Welt von ihrer besten Seite, als ob es gar nicht anders sein könne. Liegt nicht auch Glaubenstreue in solchem Optimismus der Kunst?

Bemerkenswert ist, daß der Protestant Drobisch

zuerst durch seine katholische Kirchenmusik bekannt wurde. Sein erstes größeres gedrucktes Werk war eine dem Erzbischof von München gewidmete Messe, dazu erschienen bald seine populären kurzen Messen, viele Graduales und Offertorien; er hat sogar drei Requiem komponiert, und wenn der größere Teil seiner handschriftlichen Werke der lutherischen Kirche gehört, dann gehören die meisten veröffentlichten der katholischen. Er betonte es gerne, daß seine Musik religiös und darum beiden Konfessionen gemeinsam sei.

An Toleranz fehlte es seiner Musik also nicht, es fehlte ihr aber an Melodie. Bei seinem ersten Oratorium „Bonifazius“ (er schrieb später auch noch eine „Sündflut“) tadelte man, daß die Fugen zu groß geraten seien und die Melodien zu klein. Darum machte er später die Fugen kleiner, aber die Melodie wurde nicht größer. Das Ursprünglichste wie das Dauerhafteste in aller Musik bleibt aber doch die Melodie. Ich meine jene Melodie, welche man nach einmaligem Hören mit nach Hause nehmen und nach acht Tagen noch singen und pfeifen kann. Dies ist trotz alledem und alledem die Feuerprobe der Echtheit. Denn ist die Melodie gar zu originell, so behält man sie nicht, und ist sie zu trivial, so vergißt man sie wieder. Die dauernde Melodie steht zwischen beidem in der Mitte.

Drobisch war absoluter Musiker nicht bloß angesichts der Konfessionen, sondern auch angesichts der Poesie. Der Text seiner Gesangwerke galt ihm nur als die Leinwand, worauf er malte; darum vergriff

er sich oft in der Wahl seiner Texte; er komponierte die Worte, damit man sie nicht höre, und da es ihn unablässig zu komponieren drängte, so nahm er auch mit schlechten Versen vorlieb, wenn er keine guten fand. Ich äußerte ihm einmal mein Bedenken, als er eben viel gute Musik an eine elende Dichtung verschwendet hatte. „Ich weiß wohl, daß das Gedicht elend ist," entgegnete er mir, „aber gerade darum habe ich so viel Musik dazu gemacht, ich habe es hinwegkomponiert."

Er war ein absoluter Musiker, und doch stellte er die bedingte Musik, die vokale, hoch über die absolute, über die Instrumentalmusik. Er hat Quartette und Symphonien geschrieben, aber er warnte vor zu ausschließendem Komponieren solcher Werke, weil dies den Tonsetzer zur Schablone, zur bloßen Formarbeit verlocke. In Pleyels und Krommers Tagen wäre solch eine Warnung zeitgemäß gewesen, doch als Drobisch sie aussprach, pflegte sich schon längst niemand mehr an Symphonien und Quartetten totzuschreiben. Wenn er ein derartiges Werk setzte, dann nahm er im Geiste ein Gedicht zur Grundlage seiner Gedanken und sang sich Verse vor bei der Erfindung der melodischen Hauptmotive. So schrieb er eine Symphonie über ein Höltysches Lied und geriet dabei, ohne es anfangs zu beabsichtigen, in bekannte Beethovensche Fußstapfen. Das Allegro hebt frohgemut, fast mutwillig an, das Adagio wirft leicht verschwebende melancholische Motive dazwischen, im Finale aber wurde ihm das Lied, welches fortwährend in seinen Ohren geklungen hatte,

zum wirklichen Chorgesang, der Chor fällt ein und singt konzertierend mit den Instrumenten: „Wer wollte sich mit Grillen plagen, so lang uns Lenz und Jugend blühen!“ Der moderne Musiker wird diese Idee für eine Profanation halten, für eine unfreiwillige Parodie des Beethovenschen „Riesenwerkes“, welches man wohl hören, aber nicht nachahmen darf. Allein diese heiter gemütliche Chorsymphonie war die Seelenaussprache des ganzen Mannes, sie war zugleich die Aussprache einer Zeitstimmung, die man nicht mehr begreift. Denn selbst Drobisch hatte die Symphonie fünfzig Jahre zu spät komponiert.

Die Kirchenmusik ist die Musik der Entsagung, und so war denn Drobisch fachmäßig an Resignation gewöhnt. Andere freuen sich, wenn sie hören, daß sie berühmt sind, er freute sich, wenn er vernahm, daß er doch nicht ganz vergessen werde. Die Mönche eines ihm selbst geographisch unbekannten österreichischen Klosters überraschten ihn mit einem vom Abt bis zum Laienbruder unterzeichneten Glückwunschbriefe zum Geburtstag, den sie in Schillings musikalischem Wörterbuche aufgespürt hatten. Sie gratulierten aus Dankbarkeit für seine „kurzen Messen“, welche die Freude des ganzen Klosters seien. Er war so stolz auf diesen Brief, wie andere auf einen Orden, und er durfte es sein, denn jene kurzen Messen waren seine besten. In Leipzig erschien ein musikalischer Kalender, welcher statt der Heiligennamen auf jeden Tag den Namen eines berühmten Musikers setzte. Auch Drobisch hatte seinen Tag als Kalenderheiliger bekommen; und ob-

gleich Diener der Kirche, freute er sich doch sehr über diesen profanen Kalender, kaufte ihn und zeigte ihn gern. Warum auch nicht? Es ist zwar schwer, 365 berühmte Musiker zusammenzubringen, und man muß da etwas weit ausgreifen; aber es ist doch angenehm, einer der 365 zu sein. Und gar mancher hatte seinen Tag weniger verdient als Drobisch.

Für Augsburg war sein vieljähriges musikalisches Wirken sehr ersprießlich, auch über die fünf Kirchen hinaus, allein er sehnte sich trotzdem nach einem größeren Arbeitsfelde als Komponist und Dirigent. Doch die Kirche hielt den Komponisten zurück und der Kirchenkomponist den Kapellmeister. Er starb (1854) unter seinen Partituren, unter seinen geliebten, rein geschriebenen, rein gesetzten Notenblättern. Hätte ihn die Cholera nicht wie ein Meuchelmörder überfallen, so würde er bei seinem friedlichen Berufe vielleicht ein hohes Alter erreicht und noch ebensoviele Jahrgänge Kirchenkantaten geschrieben haben wie Sebastian Bach.

Auf der Bühne und im Konzert wird eine kleine Summe Musik gemacht, von der jedermann redet, die in den Zeitungen besprochen wird. Wir wären sehr arm, wenn diese Musik unseres öffentlichen Repertoires, wenn die Musik der herrschenden Musiker unsere ganze Musik wäre. Werden doch ungezählte Meisterwerke der größten Tonsetzer niemals öffentlich gehört. Aber es gibt auch eine Musik des Hauses, eine Musik der unabhängigen Kenner und Kunstfreunde, die fleißig da und dort gespielt und gesungen wird,

von welcher keine Zeitung redet und selbst die Statistik des Musikhandels nur annähernd Kunde gibt; denn die geschenkten und ererbten „alten Noten" spielen dabei eine große Rolle. Sie verteilt sich geographisch in rätselhafter Weise. Es gibt Meister und Ausgaben, die fast nur noch in die Kleinstädte und aufs Land, andere, die nur erst in die Musikhauptstädte verkauft werden. Drobischs Werke gehörten zur ersteren Gattung. Sie verbreiteten sich in Gesellschaftsschichten und Gegenden seitab vom lauten, öffentlichen Musiktreiben, und waren hier bei feinen Kennern hochgeschätzt. Ob sie da und dort noch in Haus und Kirche leben? Ob sie bereits ganz vergessen sind? Ich weiß es nicht, aber es ist möglich; denn es gibt kaum einen Komponisten, der nicht seine stillen Verehrer hätte; fand ich doch einmal einen Holländer, der nicht höher schwur, als bei Vanhalls Violintrios! Unser Musikleben, auf der Oberfläche so grell beleuchtet von den herrschenden Parteien, ruht zu Dreivierteln im tiefen Dunkel. Und auch diese unbekannte Welt webt und schafft, still, aber nachhaltig.

Drobisch war ein musikalischer Charaktertypus für seine Zeit. Er trug die Vergangenheit in seine Gegenwart, vergaß darüber mitunter diese Gegenwart und wurde folglich auch von ihr weniger beachtet, als er verdiente. Aber die kleinen Zwischenfiguren neben den Helden — die episodischen Charaktere — machen das Drama erst farbenvoll und lebenswahr, das Drama des Poeten sowohl wie das größere Drama der Welt- und Kunstgeschichte.

Die Kriegsgeschichte der deutschen Oper.

Vorstudien
zu einem Charakterkopfe der Zukunft.

(Geschrieben im Jahre 1873.)

I.

Seit zweihundert Jahren ist die Geschichte der Oper die Geschichte eines unablässigen Kampfes, eine Kriegsgeschichte. Dieser Kampf bewegte und bewegt sich keineswegs bloß auf musikalischem oder ästhetischem Felde, er umfaßt zugleich auch einen fortwährenden Widerstreit nationaler Gegensätze, ja sogar der sozialen Kultur. Sein Ende ist nicht abzusehen, außer mit dem Ende der Oper selber. Denn der ungelöste und meines Erachtens auch niemals zu lösende Zwiespalt liegt in dem zwitterhaften Wesen der Oper, welches schlechthin ihre Eigentümlichkeit bedingt.

Ich will die großen geschichtlichen Züge dieses Kampfes betrachten, soweit er insbesondere auf deutschem Boden gefochten worden ist.

Hier begegnet uns aber sofort eine Schwierigkeit. Die Oper ist die vergänglichste Kunstgattung, ihre Werke veralten am raschesten. Ich darf darum selbst bei musikgebildeten Lesern nur eine geringe Kenntnis der älteren Opern voraussetzen; und selbst der Forscher von Fach, wenn er auch die alten Partituren studiert, vermag sich doch keineswegs überall ein

klares Bild zu entwerfen, wie diese Werke dramatisch gewirkt, wie sie vor den Lampen Leben gewonnen haben.

Wo sind die Opern Lullys hingekommen? Händels Opern werden wieder gedruckt, aber gewiß nicht mehr gespielt; die Opern des großen Alessandro Scarlatti sind verschollen, während die Klaviersätze seines viel unbedeutenderen Sohnes Domenico wieder hervorgezogen werden; Hasses, Hillers, Bendas Werke sind längst von den Bühnen verschwunden. Was ist noch übriggeblieben aus dem reichen Opernschatze des achtzehnten Jahrhunderts, daß es auf unseren Bühnen lebendig wäre? Ziehen wir die Hauptwerke Glucks und Mozarts ab, so bleibt nur noch ein kleines Häuflein zerstreuter Opern, und zwar höchstens eine Probe dieses oder jenes Meisters. Als ganzer Autor steht nur noch Mozart auf den Brettern.

Aber auch im neunzehnten Jahrhundert hat dieses Veralten rasch um sich gegriffen. Fast die ganze Schule Mozarts ist verschwunden; Winter, Weigl, Paer, Spontini, Méhul sind verschollen bis auf wenige Werke. Selbst der größte Teil der Opern Rossinis ist unserer unmittelbaren Kenntnis entrückt. Bezeichnend genug werden von einer großen Zahl weiland berühmter Opern nur noch die Ouverturen gedruckt und gespielt, das heißt, das am wenigsten opernhafte Stück der Oper, der reine Instrumentalsatz. Man kann sagen, die ungeheure Mehrzahl der Opern berühmter Meister, welche wirkliche Repertoirestücke waren, hat sich nicht über 30 bis 40 Jahre behauptet, — eine ziemlich kurze Unsterblichkeit!

Ganze Gattungen der Oper sind ausgestorben. Die komische Oper kränkelt an der Schwindsucht. Sie hat auf der einen Seite der großen romantischen Oper, auf der anderen der Posse Platz gemacht. Für die eigentlich komische Oper haben wir kaum mehr eine theatralisch gerechte Bühne, dazu auch keine Darsteller und kein Publikum. Die älteren Werke dieser Art verschwinden, weil uns das Textbuch ungenießbar geworden ist, die neuen kommen nicht auf, weil den Musikern der leichte Humor fehlt.

Durch all dieses ist das Studium selbst der neueren Geschichte der Oper und ihrer dramatischen Wirkung im höchsten Maße erschwert.

Es besteht auch keine Aussicht, daß etwa durch Wiederbelebung älterer Werke, wie wir sie in der Instrumentalmusik täglich gewinnen, diese mangelnde Kenntnis gebessert werden sollte. Wir können eine verschollene Orchestersuite von Bach, ein Kirchenwerk von Palestrina wieder aufführen im Konzertsaal; aber man versuche es einmal mit einer Oper von Händel oder Scarlatti im Theater! Die Musiker und mehr noch die Theaterdirektoren haben eine ganz entschiedene und nicht ungerechtfertigte Abneigung gegen historische Experimente mit der Oper angesichts des modernen Publikums. Sie wissen oder sie fühlen recht gut, daß gerade bei der Oper die Mode eine größere Rolle spielt als bei irgend einer anderen Kunstgattung.

Und doch war diese nämliche Oper, die so vergänglich ist, die so rasch veraltet, allezeit vom höchsten Einfluß auf den musikalischen, überhaupt auf den

Kunstgeschmack der Zeitgenossen. Ja sie zündete augenblicklich gewaltiger als die Konzertmusik, der eine längere Dauer beschieden ist. Und jene dramatischen Werke, die so rasch dem Veralten unterliegen, sind zum Teil Meisterwerke gewesen, an welche Genien ersten Ranges ihre beste Arbeit gesetzt haben!

Man könnte meinen, was ich da vom flüchtigen Leben der Oper sage, das gelte vom Drama überhaupt, also auch vom gesprochenen. Allein doch nicht in gleich hohem Grade. Wir sehen heutzutage Shakespeares Stücke auf unserer Bühne, wir sehen ab und zu ein Werk von Calderon, und selbst die „Antigone" und den „Oedipus" des Sophokles. Es haben sich unsere Bühnen bemüht, sogar die alte Form der theatralischen Einrichtung, soweit sich's mit unserem modernen Theater verträgt, dabei wieder nachzuahmen. Aber, was wichtiger ist: das Wiedererwecken der älteren Dramatik ist zu Zeiten keineswegs bloß ein historisches Experiment gewesen. Seit Shakespeare auf der neueren deutschen Bühne erschienen ist, datieren wir einen Umschwung unseres dramatischen Geschmackes, ja eine Revolution in Geist und Form unserer ganzen Poesie. Calderon, da die älteren Romantiker ihn wieder auf die deutschen Bretter brachten, übte einen entscheidenden Einfluß auf die ganze romantische Schule. Könnte man sich Aehnliches bei einer Wiederbelebung älterer Opern denken? Würde etwa das moderne Musikdrama neue Anhänger gewinnen, wenn wir die „Alceste" des alten Musikdramatikers Lully wieder aufführten? Man würde eine unerträgliche Karikatur, eine Satire erblicken,

die aber nicht lustig, sondern langweilig wäre. Vielleicht ließe sich eine Händelsche Oper im Konzertsaale singen; auf der Bühne gewiß nicht. Das Höchste, was wir also erreichen könnten, wäre die Aufführung einzelner dieser Werke oder ihrer Fragmente außerhalb des Theaters und ohne Aktion, das heißt, wir müßten dieselben als Opern vernichten, um sie als reine Musik zu retten, und auch dies wäre doch wieder nur ein Experiment für Kenner.

So bewegen wir uns schon zwischen einer Fülle von Widersprüchen, sobald wir auch nur das Material zur Geschichte der Oper ins Auge fassen.

Denn selbst das reine Bibliothekmaterial zum historischen Studium für den einsamen Forscher ist höchst mühsam zu beschaffen. Die alten Opernpartituren waren und blieben zum großen Teile Manuskript. Es waltete hier eine eigentümliche Ungerechtigkeit des Schicksals. Die französische Oper des vorigen Jahrhunderts, oft bis zu den unbedeutendsten Operetten herab, ist uns in genügenden Partiturstichen erhalten, und von den älteren deutschen Liederspielen besitzen wir wenigstens gedruckte rohe Klavierauszüge, von den Werken der alten Meister des italienischen Stils dagegen meist nur Handschriften. Denn Paris war früher schon ein Zentrum des Opernwesens, wie Deutschland und Italien kein ähnliches aufzuweisen hatten, also lohnte selbst eine Partitur von Desaides und Philidor den Stich; das deutsche Liederspiel konnte als Hausmusik in Typen gedruckt werden; anders aber stand es mit der heroischen Oper der Italiener in

Deutschland, welche doch die herrschende dramatische Signatur des Zeitalters darstellte. Sie war als Gattung überall verbreitet, haftete aber im einzelnen am Orte. Sie wurde in der Regel nur für die Bühne eines bestimmten Hofes geschrieben und verbreitete sich nur ausnahmsweise weiter.

Dadurch ist es uns außerordentlich erschwert, selbst bei fleißiger historischer Forschung, einen Ueberblick über die Gesamtleistung auch nur der Hauptmeister zu gewinnen. Wer kennt z. B. die Werke Scarlattis, Leos, Jomellis, Grauns, Hasses in dem Maße, daß er sie gruppieren könnte nach Perioden, daß er den Fortgang der Entwickelung des Meisters darstellen könnte? Wie wenig zugänglich sind selbst die älteren Opern Glucks, die er noch in italienischer Manier geschrieben hat. Und sogar die Partitur seiner deutschen, so volkstümlich anmutigen und originellen komischen Oper, der „Pilgrime nach Mekka", gehört zu den seltensten Werken musikalischer Bibliotheken. Jedermann spricht von den epochemachenden Liederspielen Hillers, aber wie schwer ist es, vollständige Partituren derselben zu erhalten!

So steht hier vor uns eine Fülle bekannter Namen, mit denen aber nur die allerwenigsten eine genaue Anschauung ihrer Werke verknüpfen. „Name ist Schall und Rauch!" Es gilt das gleiche Wort freilich auch von einer großen Zahl berühmter musikalischer Namen aus dem Gebiete der Kirchen- und Konzertmusik, aber doch nicht in dem Maße wie in der Oper.

Nehmen wir nun noch hinzu, daß uns die alten Partituren wesentlich nur eine Kenntnis des musikalischen Teiles der Oper vermitteln, daß dagegen unsere Kunde von der scenischen Darstellung äußerst allgemein und dürftig ist, so steigert sich die Schwierigkeit, und wir sehen gründlich ein, daß wir es hier nicht bloß mit veralteten, sondern auch mit verschollenen Gebilden zu thun haben. Wer kann sich heutzutage die Wirkung einer Picciniſchen Oper im Gegensatze zu einer Gluckschen deutlich vorstellen? Jedermann spricht von dem Streite der Gluckisten und Picciniſten; die meisten haben eine ungefähre Kenntnis der Gluckschen Oper; wenige vielleicht eine Kenntnis einzelner Streitschriften beider Parteien; die allerwenigsten aber werden sich ein klares, aus der Quelle geschöpftes Bild von der Bühnenwirkung Picciniſcher Werke im Gegensatze zu den Gluckschen machen können. Und doch sind Piccinis Opern vereinzelt auch noch im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts über deutsche Bühnen gegangen.

Aber wir brauchen gar nicht so weit zurückzugreifen. Die im Anfange dieses Jahrhunderts so überreich gepflegte deutsche Schauspieloper kennt die jüngere Generation fast nur noch vom Hörensagen. Wir besitzen nicht mehr die ästhetische Anspruchslosigkeit, welche Vorbedingung zum Genuß jener Werke war, wir haben auch keine Schauspieler mehr, die eine ordentliche Arie singen können, und wenn wir Mozarts hierher gehörige „Entführung“ von Opernsängern vortragen hören, die eben keine Schauspieler sind, so gewinnen wir keines-

wegs den ursprünglich beabsichtigten Gesamteindruck des Bretzner-Mozartschen Stückes. Selbst die Tradition der echten Rossinischen Oper, in der unsere Väter ja noch schwelgten, ist für uns nahezu erloschen. Man sagt: Unseren deutschen Sängern fehlt die Gesangstechnik, eine Rossinische Oper (mit Ausnahme des „Tell") wirkungsvoll auszuführen. Aber es ist nicht bloß dies. Der ganze theatralische Plan, der ganze Bühneneffekt dieser Opern ist uns fremd geworden, und wir würden, wenn wir sie auch von den tüchtigsten Koloraturſängern hörten, kaum mehr das Verständnis ihnen entgegenbringen, was unsere Väter noch für sie besaßen. In der Oper spitzt sich die Technik dreier Künste zu, und nichts veraltet rascher als zugespitzte Technik.

So erscheint die Geschichte selbst der neuen Oper vergleichbar dem Stammbaume eines großen Geschlechts. Da gibt es Namen und Jahreszahlen die Fülle; aber mit den wenigsten dieser Namen vermögen wir eine genaue Vorstellung zu verbinden. Die äußerlichste Form der geschichtlichen Ueberlieferung ist uns erhalten, die innere Geschichte, das persönliche Leben ist verrauscht.

Am dauerhaftesten unter allen Künsten arbeitet die Poesie, am vergänglichsten sind die Schöpfungen der Schauspielkunst. Dieser zunächst aber in der Gefahr des Veraltens und Vergehens steht die Musik, weil sie an eine stets sich erneuernde Reproduktion durch dritte, durch Musiker, gebunden ist. Unter allen musikalischen Gebilden aber ist wiederum die Oper das

vergänglichste, denn hier muß der darstellende Musiker selbst zum Schauspieler werden.

II.

Drei Nationen Europas sind epochemachend in der Geschichte der neueren Tonkunst: die Deutschen, die Italiener und die Franzosen. Sie kämpften miteinander um die musikalische Hegemonie. Hier beginnt schon die Kriegsgeschichte. Während aber jene Hegemonie anfangs lange Zeit bei den Italienern war, ist sie — das dürfen wir wohl ohne Nationaleitelkeit sagen — zuletzt zu den Deutschen übergegangen. Seit Händel und Bach waren wir Meister geworden über die anderen im Kirchensatz, seit Bach und Haydn begann unser durch Beethoven vollendetes Uebergewicht in der Instrumentalmusik, seit Gluck und Mozart in der Oper. Dieser Kampf wurde aber im Theater am heftigsten und zugleich am äußerlichsten gefochten, weil die Oper nicht bloß Musik ist, sondern auch Poesie, weil sie die Ueberlieferungen einer nationalen Bühne in sich schließt. Und da können wir sagen: Obgleich die Deutschen vor dem Forum der höchsten kunstgeschichtlichen Kritik zuletzt auch in der Oper Sieger geblieben, so sind sie doch im Verlaufe des Kampfes gerade bei dieser Kunstgattung am schlimmsten weggekommen, sie haben den Sieg am teuersten erkauft.

Betrachten wir die Stellung der drei Musiknationen in der Kriegsgeschichte der musikalischen Dramatik.

Die Oper ist von Haus aus italienisch, wie schon ihr Name besagt. Als Prunk- und Schaustück der Höfe dringt sie aus Italien nach Deutschland im siebzehnten Jahrhundert. Die Franzosen ließen sich zwar auch schon 1647 Opern, Sänger, Dekorationen und Orchester aus Italien kommen, allein damals bereits im Vollgefühle ihrer nationalen Eigenart, fanden sie auf die Dauer doch kein Gefallen an dieser Ausländerei; sie begehrten wenigstens französische Texte. Und obgleich es bald nachher ein Florentiner, Lully, war, der die nationale französische Oper begründete, so mußte sich dieser Italiener doch dem dramatischen Geschmacke beugen, wie derselbe durch die Tragödie Corneilles bereits feststand. Er mußte nicht nur französische Texte seiner Musik unterlegen (und bedeutende Poeten, wie Quinault und Pierre Corneille, gingen ihm dabei zur Hand), sondern die ganze italienische Opera musikalisch-dramatisch ins Französische übersetzen, in seine Tragédie mise en musique.

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts besaßen wir Deutsche weit größere Komponisten als die Franzosen, aber die damalige französische Oper war epochemachender als die deutsche, denn jene ging ihre eigenen nationalen Wege, vorab als volkstümliche Operette. Italiener, welche auf der Pariser Opernbühne Wurzel fassen wollten, mußten sich dem französischen Geschmacke beugen. Das erfuhren Piccini und Sacchini so gut wie später Cherubini und Spontini. Und so ging es fort bis auf die neueste Zeit; wie denn selbst Rossini in Paris bei seinem

„Tell" zuletzt ein gut Teil französisch denken und sprechen lernen mußte. In Sachen ihrer Bühne waren die Franzosen allezeit selbstherrisch, eigensinnig und hielten streng auf das nationale Herkommen. Ein Deutscher und ein Italiener, Gluck und Piccini, fochten den berühmtesten musikalisch-dramatischen Prinzipienstreit auf der französischen Bühne, und die Franzosen fassen ihn heute noch nicht als einen internationalen, sondern als einen häuslichen Krieg und behaupten, daß jene beiden Fremden ihrem musikalischen Taufscheine nach eigentlich Franzosen gewesen seien.

In Deutschland stand es leider ganz anders. Zwar soll nicht vergessen sein, daß schon im siebzehnten Jahrhundert Heinrich Schütz den Versuch einer deutschen Oper machte; allein seine „Daphne" war doch auch nur aus dem Italienischen übersetzt, und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts blieb die deutsche Oper, welche Reinhard Kaiser in Hamburg gründete, doch nur ein abgerissener Versuch. Rasch wurde dagegen Deutschland überflutet von der italienischen Oper. Wir verdeutschten sie nicht, sondern nahmen sie mit Haut und Haar, wir empfingen sie nicht bloß aus der Hand der Italiener, sondern holten uns auch die Italiener und Italienerinnen dazu. Und diese Herrschaft der italienischen Oper in Deutschland geht durch den größten Teil des achtzehnetn Jahrhunderts, sie erstreckte sich an einzelnen Orten noch bis ins neunzehnte.

Wenn wir darum in der Kulturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts auf die leidige Ausländerei der Deutschen zu reden kommen, wenn wir von der Herr-

schaft des welschen Geschmackes, von dem Mangel eines künstlerischen Nationalgefühles sprechen, dann denken wir in erster Linie an unsere Oper im alten heiligen römischen Reiche. Es ist in der That ein Phänomen, daß eine küstlerisch produktive Nation wie die deutsche so lange mit Werken, gedichtet und gedacht in fremder Sprache und ausgeübt von Fremden, übersättigt werden konnte. Für die protestantische Kirche setzte man in mächtigem, sprödem deutschem Stil, im Instrumentalsatze ringt sich die eigenste deutsche Art zur Herrschaft empor, im Hause erklingen schlichte, oft trockene, aber doch deutsche Lieder: wo jedoch ein Fürst Geld genug besaß, um eine große Oper zu unterhalten, da berief er italienische Kapellmeister nach Deutschland; und wo ein deutscher Kapellmeister sich auf der Opernbühne geltend machen wollte, mußte er italienischen Text in italienischen Melodien illustrieren. Ein so deutscher und mannhafter Geist wie Händel beugte sich in seinen Opern den Italienern; dem italienischen Einflusse aber entrann er hier nur, indem er zuletzt die Oper selbst aufgab und sich zum Oratorium wandte. Hasse und Graun schrieben ihre Opern wie geborene Italiener. Und wir haben bis auf die neuere Zeit einzelne künstlerisch hochbegabte Männer zu verzeichnen, die sich in Deutschland ganz in den italienischen Opernstil versenkten. Ich erinnere an Simon Mayer und Stunz, an Meyerbeer in seiner früheren Epoche und andere.

Die italienisch-deutsche Hofoper des vorigen Jahrhunderts war übrigens nicht bloß italienisch gedichtet,

komponiert und gesungen, sie sollte auch ganz nach italienischer Bühnensitte gegeben werden. Der Italiener will bekanntlich eine neue Oper für den Karneval, für die Saison. Das neue Werk wird dann so oft als möglich hintereinander gegeben. Diese Sitte wurde auch in Deutschland im vorigen Jahrhundert eingebürgert, selbst im protestantischen Norden, wo es gar keinen Karneval gibt. Man bildete sich einen Karneval ein, um die Oper nur ja zur rechten Jahreszeit zu haben, als ob man in Venedig und nicht in Berlin lebte.

Der Italiener wählte sich für seine Oper Stoffe aus der antiken Geschichte und Sage. Sie waren für ihn national, wie es die Kunst der Renaissance in Italien gewesen ist. Wir nahmen diese Stoffe herüber; das begreift sich angesichts des damals überhaupt herrschenden Geschmacks. Aber minder begreiflich ist es, daß wir uns zugleich einreden ließen, heroische Opernstoffe aus der deutschen Sage und Geschichte seien barbarisch und musikwidrig. Wenn die ewigen Römer und Griechen dem deutschen Opernpublikum zu langweilig wurden, dann griff man wohl zu Türken, Persern und Indianern, aber beileibe nicht zu vaterländischen Helden. Diese taugten höchstens für die Prügelscenen der musikalischen Burleske.

Welch erhebenden Einfluß hatte es dagegen für unser Drama, daß gleichzeitig Goethe im „Götz", daß Lessing in „Minna von Barnhelm" zu deutschen Stoffen sich aufschwangen, daß Schiller in den „Räubern" und in „Kabale und Liebe" seine großen dra-

matischen Sittenbilder auf deutschen Boden stellte! Eine ähnliche Wirkung durch die Texte der Oper war undenkbar. Es würden aber auch die deutschen Stoffe wenig genutzt haben, da der größte Teil der deutschen Zuhörer die italienischen Verse des Textes doch nicht verstand.

Nun stelle man sich aber einmal die umgekehrte Thatsache vor, man denke sich das Undenkbare: eine deutsche Opernbühne während des Karnevals in Mailand oder Venedig! Der Italiener würde gesagt haben, eine solche Maskerade sei selbst für den Karneval zu stark. Denn die Oper sei von Haus aus italienisch; wozu also die unverständliche fremde Maske? Und der Franzose würde ähnlich geurteilt haben, wenn ihm deutsche Künstler in Paris hätten deutsch singen und spielen wollen. Dagegen ließ er sich deutsche Symphonien gern und frühe schon gefallen.

III.

Der Kampf, welcher sich trotzdem gegen die italienische Oper in Deutschland erhob und schrittweise zu unserer Befreiung führte, machte vier Phasen durch.

Anfangs beugte man sich widerstandslos; und wo man sich nicht beugen wollte, da ging man, wie Händel zuletzt, wie Bach von Anfang an gethan, der Oper überhaupt aus dem Wege.

In der zweiten Epoche schuf man einen thatsächlichen Gegensatz gegen die italienische und die gleichfalls bereits mitherrschende französische Oper. Das

geschah durch Gluck und Mozart. Sie verdeutschten das Beste der italienischen und französischen Oper und schufen dadurch eine deutsche Oper, ohne daß der nationale Kampf zu einer förmlichen, prinzipiellen Entscheidung gekommen wäre. Gluck sprach auch schon die Grundgedanken der ästhetischen und nationalen Doppelströmung der Oper klar und schneidig aus, aber bezeichnend in der Form von Vorreden. Er bediente sich der italienischen und französischen Sprache, um für die deutsche Sache zu streiten.

In der dritten Periode begann die offene ästhetische und nationale Gegnerschaft auf deutschem Boden. Der Streit wurde nun erst gemeinfaßlich, volkstümlich. Weber gegen Rossini bezeichnet diese Phase. Der höher gebildete Mann in Deutschland folgte dem deutschen Meister, die große Masse des genußsüchtigen Publikums huldigte dem Italiener. Der nationale Kampf war erklärt; aber angesichts des Geschmacks der Menge mußte man sich noch auf der Defensive halten.

Endlich in der letzten Phase dieses Kampfes, in welcher wir gegenwärtig stehen, haben wir die Offensive ergriffen. Diese Periode knüpft sich vorab an Richard Wagners Namen. Früher suchte man nur den deutschen Charakter der Oper zu retten, die Möglichkeit einer deutschen Oper darzuthun; jetzt soll unsere ganze Kunst erst recht deutsch werden durch die Oper. Das ist die volle Offensive. Allein abgesehen von allen Uebertreibungen wurde dieselbe doch schon darum bedeutungsloser wie früher, weil die Franzosen und

vollends die Italiener selbst inzwischen ermattet sind und überhaupt jene allerseits überströmende produktive Fülle des Opernschreibens nicht mehr existiert wie im vergangenen Jahrhundert.

IV.

Zu Glucks Zeiten mußte der Franzose noch als ein Verbündeter des Deutschen gelten im Opernkampfe gegen den Italiener. Allein aus dem Verbündeten wurde rasch ein Gegner, und wir hatten es nun mit zwei Widersachern zu thun statt mit einem. Neben der italienischen Ausländerei bedrohte uns die französische. Schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts stand die Sache so: die reichen deutschen Fürstenhöfe unterhielten eine große italienische Oper; die kleineren ärmeren dagegen, welche dazu die Mittel nicht besaßen, begnügten sich mit französischen Operetten, und im Notfall sangen und spielten die hohen Herrschaften selber französisch auf ihrer eigenen Bühne. Was der Güte dieser Aufführungen abging, das ersetzte ihre Masse. So ist der Einfluß der französischen komischen Oper in Deutschland sehr früh bereits tiefgreifend genug gewesen. Aber bedeutsamer wurde die Wirkung der großen Prunk- und Schauoper der Franzosen, wie sie in Paris seit Ludwig XIV. sich so glänzend entfaltet hatte, und im Wendepunkt des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts zu einer neuen, mitunter sehr beachtenswerten Blüte kam. Die Revolutionszeit und die Napoleonische Aera hatte den Fran-

zosen kein großes Drama gebracht, wohl aber in den Werken Cherubinis, Méhuls, Paers, Spontinis und anderer manche gute Oper. Wie Paris damals die Weltstadt war, so huldigten diese Meister auch sämtlich einer kosmopolitischen Mischung der drei nationalen Stile. Trotzdem förderten sie mächtig die Abhängigkeit der deutschen Opernbühne vom französischen Repertoire. Die Thore waren geöffnet, durch welche nachgehends die moderne Sonntagsoper einziehen konnte. Statt der Bravour der Sängerinnen der italienischen Oper kam die Bravour der Orchester, der Regisseure, des Maschinisten. Die Oper als ein Prunkstück für die große Masse des Publikums, ausgerüstet mit dem mannigfaltigsten Wechsel der Scenerie, mit überreizten dramatischen Effekten, mit dem Flitter des französischen Balletts, ging durch alle Länder. Es ist bemerkenswert, wie wir selbst in den Jahren nach den Befreiungskriegen, wo in Deutschland sonst so ausgesprochene Deutschtümelei herrschte, auf der Opernbühne uns noch überwiegend dem französischen und italienischen Geschmacke beugten.

Unsere deutschen Romantiker, Spohr, Weber, Marschner voran, rangen sich freilich daneben empor; allein unsere Opernbühne im ganzen blieb kosmopolitisch; die heimische Oper (mit wenigen Ausnahmen) gehörte dem Kenner, die fremde war volkstümlich.

So blieb es auch, als seit den dreißiger Jahren die französische Neuromantik auf unserer musikalischen Bühne Boden gewann. Dies geschah epochemachend durch Auber, Rossini und Meyerbeer. Wir haben hier

einen Franzosen, einen Italiener und einen Deutschen. Aber der Italiener wie der Deutsche mußte zu einem guten Teil französisch komponieren, um den rechten neuromantischen Ton zu treffen. Unsere anspruchslos deutschen Spielopern verblassen vor der Sinnenblendung dieser französischen Effektstücke. Und wie damals das deutsche Lesepublikum mit französischen Romanen überschüttet wurde, die Schauspielbühne mit französischen Komödien, so überwucherte der französische Geschmack in der Oper. Unser Schauspielrepertoire ist inzwischen wieder deutscher geworden als das Repertoire der Oper, und ich behaupte, jede große Sonntagsoper, seien Text und Musik noch so deutschtümlich gestaltet, schmeckt auch heute noch nach Paris — als dramatisches Ganzes und kraft der äußerlichen Effekthascherei.

So zeigt die Geschichte der Oper in Deutschland einen fortwährenden Widerstreit mit der Geschichte unserer inneren nationalen Erhebung, namentlich der Erhebung durch die wieder deutsch gewordene, zum Selbstbewußtsein gekommene Litteratur.

Auch vergesse man nicht, daß während des ganzen vorigen Jahrhunderts die Textbücher der ungeheuern Mehrzahl unserer ernsten Opern — übersetzt oder im Original — aus Italien kamen. Haben sich doch auch zu unserer Zeit noch namhafte deutsche Tonsetzer ein Libretto für teures Geld aus Frankreich verschrieben, um es übersetzen zu lassen und dann zu komponieren, weil sie den deutschen Textdichtern durchaus mißtrauten. Die deutsche komische Oper wendete sich aller-

dings schon vor hundert und mehr Jahren zu deutschen Texten. Aber hier fand sie in unserer Litteratur die schwächsten Vorbilder, denn das Lustspiel ist selten unsere starke Seite gewesen und im achtzehnten Jahrhundert vielleicht am wenigsten. Die Bücher der deutschen komischen Oper jener Zeit waren in der That denn auch meist plumpe Nachahmungen ausländischer Komödien, wobei namentlich Molière und Holberg als arg mißhandelte Vorbilder herhalten mußten. Für die nationallitterarische Stellung der Oper war durch diese Texte nichts gewonnen.

Wenn nun das ganze deutsche Opernwesen des vorigen Jahrhunderts in stetem Gegensatze zur deutschen Litteratur sich bewegte, so darf es uns nicht wundernehmen, daß die Denker und Schriftsteller sich von der Oper abwandten und dieselbe fast ganz beiseite liegen lassen. Freilich kümmerte man sich damals überhaupt nicht viel um die Musik, und wer seine Kenntnis von den großen deutschen Musikern seit Bach bis Beethoven aus den Werken der gleichzeitigen großen deutschen Schriftsteller schöpfen wollte, der würde blutwenig erfahren, und das wenige wäre obendrein häufig verkehrt. Aber man sollte doch meinen, bei der Oper wenigstens sei, durch ihre Verbindung mit dem Drama und der Bühne, der Anlaß näher gelegen, daß die Reformatoren der Litteratur auch auf die ruhmwürdige Bewegung, die durch unsere deutschen Tonmeister geschaffen wurde, näher eingegangen wären. Und doch war dies keineswegs der Fall.

Nun kann man sagen, bei der Instrumental- und

Kirchenmusik sei der Schaden dieses Ignorierens durch die Litteratur nicht allzu groß gewesen.

Denn sicheren Schrittes gingen die Komponisten hier ihren eigenen Weg; diese Kunst war damals wirklich noch eine Welt für sich. Und so bewundern wir es jetzt als ein Zeugnis für den rätselhaft geheimen Zusammenhang der Geistesströmungen der Epoche, daß Haydn und Mozart in ihren Symphonien und Quartetten gleichzeitig demselben Ideale klassischer Schönheit nachstrebten wie Lessing und Goethe, ohne persönlich oder litterarisch in irgendwelchem näheren Rapport zu stehen.

Allein was wir hier als keinen Mangel empfinden, das wurde denn doch bei der Oper, die Gedicht und Musik zugleich ist, zum entschiedenen Nachteil. Die Aesthetik des Dramas schärft der Oper das Gewissen, Oper und Litteratur können und dürfen sich nicht dauernd ignorieren. Durch die Vereinsamung bildete sich allmählich eine wunderlich aparte Aesthetik der Oper aus, welche die Musiker sich selber autodidaktisch aufbauten. Und wenn wir in der neuesten Zeit bei Richard Wagner einer Theorie der Oper, ja der Künste überhaupt begegnen, die mit unserer ganzen kunstwissenschaftlichen Bildung seit Lessing und Winckelmann im vollkommensten Widerspruche steht, so ist ein solches Phänomen nur eben wiederum dadurch begreiflich, daß fast die ganze Geschichte der Oper in Deutschland von den kunstphilosophischen Zeitgenossen fortwährend ignoriert worden ist.

V.

Wir sahen, daß die Ausländerei auf unserer Opernbühne häufiger als irgendwo anders in deutscher Kunst die Oberhand gewann. Ward uns denn nicht aber ein Ersatz darin gegeben, daß gerade wiederum durch unsere großen Opernmeister die deutsche Kunst auch rückwirkend einen unermeßlichen Einfluß auf andere Nationen geübt hat? War es nicht Gluck, der in Paris den deutschen Geist zur Geltung brachte? Sind nicht in Paris so tüchtige Meister, wie Cherubini, Mehul, Boildieu, unter deutschem Einflusse erst das geworden, was sie überhaupt waren? Können wir uns nicht rühmen, daß Cherubini, der geborene Italiener, welcher in Paris ein Franzose wurde, durch das Studium der deutschen Meister doch zuletzt vielmehr einer der Unseren geworden ist? Mozart und Weber haben denn doch auch auf der französischen Bühne die Spuren ihres Einflusses hinterlassen. Die Italiener verhielten sich am sprödesten; allein selbst Rossini bekannte, daß er bei deutschen Klassikern viel gelernt habe.

Dies alles ist nicht zu bestreiten. Allein man muß hier einen Unterschied machen zwischen der Musik und der Oper. Mozart und Beethoven brachen sich bei den Franzosen Bahn durch ihre Instrumentalwerke, um dann weit langsamer und lückenhafter auch mit ihren Opern Eingang zu finden. Die deutsche Oper mußte erst nach französischem Geschmacke umgewandelt, wohl gar verstümmelt werden, um das Bürgerrecht der französischen Bühne zu gewinnen; wir

richteten dagegen die deutsche Bühne ganz eigens für die französische und italienische Oper ein. Die deutschen Symphonien und Quartette eroberten sich ihren Platz in Paris, die deutsche Oper fand dort nur beschränkte Duldung. Im Dezember 1870 feierten französische Kunstfreunde in ihrer von den Deutschen belagerten Hauptstadt den hundertjährigen Geburtstag Beethovens. Man schickte uns nachgehends die Festrede als ein — etwas zweifelhaftes — Zeugnis, daß der politisch-nationale Kampf die internationale Geistesbruderschaft der Kunst nicht zerrissen habe. Wir hätten zum Gegengeschenk einen dicken Pack deutscher Theaterzettel aus den Kriegstagen schicken können, welcher bewies, daß die französische Oper damals ebenso breit auf der deutschen Bühne wucherte wie zu Friedenszeiten — von Boieldieu, Auber und Gounod bis zu Jacques Offenbach herab, den wir den Franzosen gern zum Nationaleigentum überlassen. Dagegen werden wohl nicht viele deutsche Opern im belagerten Paris aufgeführt worden sein.

Noch unerfreulicher für Deutschland gestaltet sich das Bild bei einem Blick auf die Gesamtheit der Nationen, auf die Opernbühne der gebildeten Welt und ihren nationalen Import und Export. Seit anderthalb hundert Jahren haben zuerst die Italiener, dann die Franzosen die ganze gebildete Welt massenhaft mit Opern überschwemmt. Es sind die Werke einzelner weniger deutscher großen Meister allerdings dann wieder zurückgegangen zu den nicht germanischen Völkern, aber sie haben dort doch nur immer vor einem aus-

erwählten Publikum Beifall gefunden, während Italien und Paris den musikalischen Bühnengeschmack der Massen beherrschten. Die Oper ist aber von Haus aus romanisch; wir vertieften — und zersprengten! — sie, indem wir sie verdeutschten, aber der breiteste, wenn auch oberflächlichste Welterfolg verblieb demnach den zwei romanischen Musikvölkern.

Die alte Abneigung hochgebildeter Deutscher gegen die Oper ist darum schon aus nationalen Gründen kein Wunder.

Wir sollen uns freilich nicht national abschließen, wohl gar vereinsamen in der Kunst, wir sollen und können dies am wenigsten zumal in der Musik, die ihrem Wesen nach eine internationale Sprache redet. Allein auch hier gilt wieder ein sehr bestimmter Unterschied.

Man rühmt es, wenn deutsche Meister zur rechten Zeit die Werke einer anderen Nation studiert und den fremden Einfluß auf sich haben wirken lassen. Es gereichte uns zum Segen, daß deutsche Maler zu Raffaels und Michel Angelos Werken wallfahrteten; daß der Poet und der bildende Künstler in der Antike, die uns ja auch national fremd ist, den Kanon idealer Schönheit suchte. Wir anerkennen sogar den glättenden, schmeidigenden Einfluß der französischen Litteratur im vorigen Jahrhundert. Nur das Ueberwuchern dieses Einflusses samt allen Einseitigkeiten französischer Manier mußte Lessing bekämpfen.

Allein es ist von vornherein ein großer Unterschied, ob wir eine gleichzeitig in derselben Gattung

konkurrierende Nation übermächtig bei uns werden lassen und uns ihrem fremden Wesen gefangen geben, oder ob es die historisch verklärten und geläuterten Einflüsse einer abgeschlossenen, zeitlich entlegenen Kultur sind, die der heimische Meister selbständig aufnimmt und verarbeitet. Niemand hält die überwiegende Lektüre der Griechen und Römer auf unseren Gymnasien für Ausländerei oder den Abglanz der Antike in Goethes doch wieder so echt deutscher „Iphigenie". Ohne das Studium der alten Italiener würde Cornelius nicht der Reformator der deutschen Malerei geworden sein, ohne das Studium der altitalienischen Kirchenmusik wäre jene Erweiterung der Harmonie und Modulaion nicht gewonnen worden, welche seit Mendelssohns Tagen unsere Musik bereichert hat. Allein es ist da ein großer Unterschied zwischen alt und neu. Die Mängel einer fremden zeitgenössischen Kunst bestricken uns leichter als ihre Vorzüge; die Schwächen alter Kunst dagegen sind uns vielmehr ein warnendes Exempel. So wäre heutzutage das Studium der Opern Scarlattis, Durantes, Leos, Francesco Majos den deutschen Opernkomponisten dringend zu empfehlen, während man vor hundert Jahren vor demselben warnen mußte. Die einfache Größe, die melodische Klarheit, der sichere Aufbau ihrer besten Arien bietet gerade das, was uns fehlt, und eine Gefahr, daß wir wieder im ganzen dem Schablonenwesen der altitalienischen Oper verfallen könnten, ist nicht entfernt mehr vorhanden. Die heutigen Franzosen können Bach und Mozart jetzt ohne Bedenken bei sich einbürgern, wäh-

rend sie gegen Wagner so mißtrauisch sind, wie wir gegen die effektvollen französischen Maler der Gegenwart. In der Kunst haben es eben die Toten ganz naturgemäß besser wie die Lebenden, vorausgesetzt, daß sie nur den Tod recht lange überdauert haben.

Bei dem internationalen Austausch der Kunstwerke kommt es übrigens vorab darauf an, was wir geben und nehmen. Es ist ein großer Unterschied, ob eine fremde Nation sich bei uns einbürgert durch Meisterwerke, wie wir sie in solcher Art und Güte gar nicht besitzen, oder durch Modewerke des Tages. Vorab gibt es eine Weltlitteratur in allen Künsten, die wir fast als ein Gemeingut der Nationen betrachten. Wenn Shakespeare zeitweilig die deutsche Poesie beherrschte, so dachte niemand an eine Verleugnung der deutschen Nationalität zu Gunsten der englischen. Nun waren aber die ausländischen Opern, welchen das deutsche Publikum so lange den Vorzug gab, nichts weniger als „Weltlitteratur", während die ersten deutschen Meisterwerke der musikalischen Bühne, vom Auslande oft so spröde abgelehnt, diesen Charakter in der That behaupten.

Die italienische Opernbühne war zu aller Zeit am meisten engherzig national und überdies abschließend gegen die Geschichte der Kunst, nur der Lebende hatte recht. Es ist dagegen ein Ruhm des deutschen Theaters, daß es neben heimischen Werken auch fremde fortwährend zur Anschauung bringt und mit dem modernen Repertoire ein historisches verbindet. Wir wollen diesen Ruhm einer künstlerischen Universalität behaup-

ten, in welcher die Kraft der Selbstverjüngung deutscher Kunst mitbegründet ist. Allein das Behagen an fremder Mittelmäßigkeit, wie es länger als ein Jahrhundert die Schmach unserer Opernbühne war, hat mit dieser echten Universalität nichts zu schaffen.

VI.

Uebrigens droht uns neuerdings ein entgegengesetztes Extrem, — abschließende, theoretisierende Deutschtümelei; denn die Geschichte der Oper bewegt sich in grellen Widersprüchen, sie ist eben eine Kriegsgeschichte.

Wir haben, wie ich oben bemerkte, im Kampfe gegen die italienische und französische Oper zuletzt die Offensive ergriffen. Aber beim Angriffe überstürzt man sich gern. Viele möchten jetzt namentlich die italienische Musik vollständig von unserer Bühne verbannen. Ja noch mehr, wir beginnen ungerecht zu werden gegen unsere besten älteren Meister. Eine doktrinäre Schule, welche sich besonders deutsch nennt, wittert bei jenen überall Ausländerei. So hört man häufig: Gluck sei ein halb französischer, halb deutscher Dramatiker, Mozart als Opernkomponist halb Italiener, halb Deutscher; die rein deutsche Oper habe überhaupt erst später sich selbst gefunden, sie beginne etwa mit Beethovens „Fidelio" oder mit Webers „Freischütz". Das ist eine durchaus unhistorische Auffassung. Wir müssen nämlich unterscheiden zwischen Glucks und Mozarts Opernmusik und dem Gesamtbilde

ihrer Opern, wie es mitbedingt ist durch den Text und die teilweise gar nicht deutschen Theater, für welche sie geschrieben waren. Gerade in dem italienischen „Don Juan" zeigt Mozart ganz eminent deutschen Geist und deutsche Kraft. Die Art und Weise, wie er das italienische Textgebilde musikalisch verdeutscht, wie er in den Arien die süße, formenschöne italienische Melodie aufnimmt, um sie ganz originell zu vertiefen und neu zu gestalten, ist ebenso epochemachend gewesen für unsere national-musikalische Entwickelung und ebenso hoch zu schätzen, wie etwa die Aufnahme antiker Formen und Anschauungen in die deutsche Poesie durch Klopstock, Schiller und Goethe. Aehnliches gilt von Gluck. Er folgt den Ueberlieferungen der französischen Bühne, um sie als ein deutscher Meister zu beherrschen. Dabei entschlüpft seinem Stil wohl manche französische Wendung wie Mozart manche italienische. Allein wir bemerken sie kaum; der keusche, schlichte, naturwahre, gedankenklare Gesamtcharakter seiner Musik ist und bleibt eben doch echt deutsch.

Wir gewannen die deutsche Oper überhaupt nicht durch eine gewaltsame Katastrophe, durch schroffe Gegnerschaft gegen die ausländische; sie wuchs vielmehr aus derselben hervor. Dieser Prozeß ging so langsam und unmerklich, daß der Romanismus der Oper selbst bei unseren deutschesten Meistern noch lange nachklingt, wenn sie katholische Kirchenmusik schreiben, die eben auch vor hundert Jahren opernhaft war, oder Konzertarien. Haydns spätere Symphonien und Quartette

haben gewiß nichts Italienisches mehr, seine großen Oratorien ebensowenig, aber sein Arienoratorium „Tobias", sein „Stabat mater", seine Messen tragen allerlei italienische Signatur des Stiles, so gut wie seine „Ariadne". Selbst bei Beethovens italienischen Arientexten spricht die Musik noch ein wenig italienisch mit. Trotzdem rechnen wir aber alle diese Werke doch mit gutem Grund zu den Schätzen echt deutscher Kunst. Denn der feinere und unbefangene Beobachter spürt hier gerade überall die wachsende Verdeutschung einer italienischen Grundform, in leisen Uebergängen. Nur ist Geist und Wesen der Musik bereits deutsch, Einzelheiten sind noch italienisch; bei Hasse dagegen waren Einzelheiten wohl auch schon deutsch, die Hauptsache — das Kunstideal — ist noch italienisch.

Indem ich so den deutschen Charakter der Opernkomponisten Mozart und Gluck rette, gebe ich allerdings auf der anderen Seite ihre Opern in gewissem Grade preis. Das Bühnenensemble derselben war zwitterhaft, es steht mitten inne zwischen den verschiedenen Forderungen des nationalen Geschmacks; und gerade diese Doppelnatur tritt hier um so stärker hervor, je mehr die Tonmeister von deutschem Geiste erfüllt und getragen waren. Das gehört nun einmal mit zur Kriegsgeschichte der Oper.

VII.

Der nationale Kampf, welcher seit bald zweihundert Jahren auf der Opernbühne gefochten worden

ist, hat also nicht bloß zu Gegensätzen, sondern zugleich auch zu seltsamen Allianzen geführt. Die Nationen entzweiten sich, um sich zu verlieren, zu suchen, zu vermischen.

Auch die Opernkomponisten verloren und suchten häufig persönlich ihre Nationalität. Vielleicht zeigt keine andere Kunstgattung etwas Aehnliches, wenigstens nicht in gleich ausgedehntem Maße. Es gibt eine lange Liste von Meistern der Oper, bei denen wir kaum bestimmt angeben können, welcher Heimat sie künstlerisch angehörten, und es sind berühmte Namen darunter. So ist Lully, der Italiener, der Begründer der national-französischen Oper gewesen. Piccini und Sacchini, die Italiener, gelten zugleich für Typen von französischen Modekomponisten ihrer Zeit Gluck gegenüber. Um diesen streiten sich aber wieder die Deutschen und Franzosen. Hasse, der Deutsche, war als Musiker durchaus Italiener, und obgleich man ihn stereotyp den „Sachsen" nannte, hatte er in der Kunst doch seine Heimat jenseits der Alpen. Salieri war fünfzig Jahre in Wien, ohne daß er ordentlich deutsch sprechen lernte, aber seine besten Opern reihte man zur Gluckschen Schule. Von Ferdinand Paer weiß kein Mensch recht zu sagen, ob er mehr Franzose oder mehr Italiener war. Cherubini wurde in Paris zum Franzosen, aber der Komponist der „Medea" und des „Wasserträger" kommt uns fast genau wie ein Deutscher vor. Simon Mayer verleugnet als Komponist durchaus seine deutsche Heimat, er ist künstlerisch aufgegangen und — untergegangen als Italiener. Meyer-

beer, der Deutsche, wird zuerst ganz Italiener in der Kunst, dann mischt sich bei ihm französische, deutsche und italienische Art so, daß ein bestimmter nationaler Charakter seiner Musik gar nicht festzustellen ist. Das geht fort bis in die neueste Art. Der deutsche Offenbach ist der Schöpfer einer durch ihre Frivolität so ganz besonders charakteristisch-französischen Musikposse, in welcher wir das rechte Sinnbild der Lüderlichkeit des zweiten Napoleonischen Kaisertums erkennen.

Es geht da fast wie auf einem Karneval: „Maske um Maske". Paris, welches doch die geringste musikalische Originalität aufweisen kann, bewirkte den buntesten Tausch der Nationalitäten, denn es hatte das einflußreichste Theater. Früher stand es ähnlich mit Italien. In Deutschland ist dagegen sehr selten ein Franzose oder Italiener deutsch geworden.

VIII.

Bisher beschäftigte uns die Streitfrage, ob die Oper in Deutschland jemals national gewesen oder geworden sei. Ich füge eine zweite Frage hinzu: War die deutsche Oper jemals volkstümlich?

Schon 1728, als die Hamburger Oper durch Kaisers, Händels, Graupners und Telemanns Werke eine nationale Zukunft verhieß, prophezeite ihr Mattheson den Untergang, welcher 1738 eintrat, und führt zwölf Gründe dafür an, deren erster in der barocken Sprache der Zeit lautet:

„Es steht dem Aufnehmen der Opern im Wege

das Naturell der Einwohner; denn kurz zu sagen: Opern sind mehr für Könige und Fürsten als für Kaufleute und Handelsleute."

Die Oper des achtzehnten Jahrhunderts bildet in der That eine eigentümliche Form höfischer Kunst.

Es gibt aber höfische Kunst von zweierlei Art. Wir sprechen von einer höfischen Poesie des Mittelalters, sofern dieselbe von Fürsten, Rittern und Herren, von Leuten des Hofes geübt wurde. Die Zeit der Renaissance bildete dagegen eine engere Art höfischer Kunst aus, insofern dieselbe nur bei Hofe begünstigt ward, bestellt, bezahlt und genossen von der vornehmen Welt. So gestaltete sich also eine Poesie, bildende Kunst und Musik unter dem Patronate des Hofes. Die Dichtkunst wie die bildenden Künste emanzipierten sich allmählich von diesem fürstlichen Mäcenatentum. Die Männer der freiesten Kunst, die Dichter, verschmähten den Titel des Hofpoeten und die Hofmaler brauchen wenigstens in der Regel keine „Besoldungsbilder" mehr zu malen. Auch der „Hofopernkomponist", der jährlich eine bis zwei neue Besoldungsopern liefern mußte, kam in Abgang, seitdem man „neue" Opern im allgemeinen mehr fürchtet als begehrt. Dagegen bilden die Hofbühnen noch immer die Aristokratie der deutschen Theater, weil unser Schauspielwesen der fürstlichen Subvention bedarf und bei höheren Ansprüchen ökonomisch nur selten auf eigenen Füßen stehen kann. Selbst in Großstädten wie Berlin und Wien vermag die größere Bühne auf die Unterstützung des Hofes nicht zu verzichten. Unter-

scheiden wir in einer großen Residenzstadt zwischen Hof- und Volkstheater, so werden wir die idealere, freilich aber auch die äußerlich prunkhaftere Kunst bei der Hofbühne, die trivialeren, niedrigen Gattungen dagegen bei der Volksbühne suchen — ein Zustand, der eigentlich unserer modernen Idee von der Freiheit der Kunst, wie dem geläuterten Begriffe des Volkes widerspricht. Und unstreitig wird die künstlerische Tendenz der Hofbühne sehr oft von dem Geschmacke einer sozialen Aristokratie abhängig, der nicht immer der lauterste Kunstgeschmack ist, ja von der Laune des einzelnen. Dies gilt nun freilich nicht bloß von der Darstellung der Oper, sondern auch des Schauspiels. Nur darf man nicht vergessen, daß die kostspielige Oper weit mehr der Subvention bedarf als das Drama, und daß die Bühne überhaupt durch die Oper zumeist in diese höfische Abhängigkeit gekommen ist, wie denn auch das Drama als bloßes Lesestück eine gewisse Selbständigkeit neben der Bühne behaupten kann, während kein Mensch eine bloße Leseoper komponiert. Ja durch ursprünglich als Lesestücke gedachte Dichtungen wie „Götz" und „Faust" wurde die Bühne selber mächtig beeinflußt, während die Musikgeschichte von bloßen Partituropern nur als von verunglückten Opern zu erzählen weiß.

Nun zeigt sich aber ein höchst charakteristischer historischer Gegenzug zwischen der Oper und dem Schauspiel in Deutschland während des achtzehnten Jahrhunderts — unter dem Gesichtspunkte von Hofbühne und Stadt- oder Volksbühne. Das Schauspiel be-

ganz auf volkstümlichem Boden, oft auf allzu volkstümlichem, weil die Höfe nichts von demselben wissen wollten. Wandernde Komödianten, die auf Jahrmärkten, in Buden und Scheunen spielten, bildeten den Beginn dieser volkstümlichen Darstellungen. Je mehr man einen idealeren Aufschwung der Schaubühne anstrebte, um so stärker näherte man sich den Höfen, und so wird es z. B. als ein besonderer Erfolg Gottscheds bezeichnet, daß er das Interesse des Dresdener Hofes für die Leipziger Schauspielbühne zu erregen vermochte. Zur dortigen Darstellung des ersten Trauerspiels im höheren Stile, des Regulus von Pradon, leiht die Dresdener Operngarderobe ihre schönen Kostüme: dieses Ereignis gilt für denkwürdig in der Geschichte unseres Theaters. Als Friedrich Wilhelm II. von Preußen die Berliner deutsche Schaubühne zu einem sogenannten königlichen Nationaltheater — also in die Sphäre der Hofbühne — erhob, war ein Fortschritt nicht bloß in der sozialen Stellung, sondern auch in der künstlerischen Verfassung der theatralischen Kunst vollbracht. In Berlin, Weimar und Wien wurden die Hoftheater hohe Schulen der Schauspielkunst, und jeder dieser Namen erinnert an eine klassische Blütenperiode. Die dramatische Poesie nimmt jedoch nur ganz mittelbar an dieser Gunst der Höfe teil. Lessings „Minna“ und „Nathan“, Goethes „Götz“, Schillers „Räuber“ waren nicht für Fürstenhöfe geschrieben, und unser klassisches Drama beginnt, bevor die besten Theater Hofbühnen geworden waren, und trotz allen Dankes, den wir dem Weimarischen

Musenhofe schulden, fällt es doch niemand ein, Goethes und Schillers reifste Dramatik eine höfische zu nennen. Die Schauspielkunst dagegen erhob und läuterte sich, als sie in den Kreis der Höfe trat, weil ihre Vertreter dort zuerst eine würdige und freie soziale Stellung fanden.

Zur selben Zeit aber, wo dies dem Schauspiel zuerst gelang, suchte sich die deutsche Oper gegenteils von den Fesseln des Hofes loszuringen. Als Hiller und Weiße in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ihre Operetten, unabhängig vom Hofe, für die Kochsche Truppe zu Leipzig schrieben, eröffneten sie der deutschen Spieloper eine neue Bahn. So lange Dittersdorf überwiegend Hofkomponist war, gewann er keine epochemachende Bedeutung; erst seit sein „Doktor und Apotheker" den Weg über alle Stadtbühnen nahm, kann man ihn den Vater unserer komischen Oper nennen. Mozart schrieb im „Idomeneus" und „Titus" noch echte Hofopern, aber durch die „Entführung", den „Don Juan" und die „Zauberflöte" brach er die Schranken höfischer Kunst auch für die höchsten Probleme der musikalischen Dramatik. Diese Befreiung gelang allerdings nur vorübergehend. Die Oper, welche nicht den Höfen diente, konnte meist nur über bescheidene darstellende Kräfte verfügen, und wo sie nicht zur volksmäßigen Zauberoper oder zur musikalischen Posse herabsank, da trat alsdann die Ausführung mit den scenischen und musikalischen Anforderungen in argen Widerspruch. Und als nun vollends in der Rossinischen Periode das Vir-

tuosentum der Sänger und Sängerinnen wieder hereinbrach und nachgehends durch die französisierende Ausstattungsoper das Virtuosentum der Orchester, der Dekorationsmaler, Maschinisten und Regisseure hinzukam, da wurde die Oper auch wieder mehr und mehr abhängig von fürstlicher Geldsubvention und auch die großen Stadttheater mußten fürstlich ausstatten und fürstlich zahlen, wenn sie die Konkurrenz behaupten wollten. Die Oper dient heutzutage nicht mehr dem Hofe, wie vor hundertundfünfzig Jahren, aber als eine Kunstform des Glanzes und Sinnenrausches dient sie einem überreizten und äußerlich verfeinerten Geschmack, der nichts weniger als volkstümlich ist. Mit ganz wenigen Ausnahmen hat die schlichte deutsche Spieloper, wie sie unsere Väter und Großväter erfreute, nur da noch dauernden Erfolg, wo sie als ein historisches Meisterwerk der Musik erscheint. Und auch hier ist es eine Aristokratie im Publikum, welche den Erfolg verbürgt, die Aristokratie der Kennerschaft.

IX.

Man hat den volkstümlichen Ursprung der Oper zu retten gesucht durch eine — antiquarische Illusion.

Die geistlichen Volksschauspiele, die Mysterien des Mittelalters, so sagte man, sind das alte Vorgebilde der Oper gewesen; und insofern wäre dann der erste Anfang des Opernwesens allerdings ein volkstümlicher. Allein, wenn auch der gelehrte Forscher einen Zusammenhang zwischen diesen musikalisch ausgestatte-

ten Volksschauspielen und der spätern Oper nachweisen mag, so ist es doch nur ein dünner Faden, der diese Verbindung bildet, und im Bewußtsein der Künstler, welche seit zwei Jahrhunderten der Oper dienten, war jener Zusammenhang gewiß nicht vorhanden, er ist nur gelehrte Hypothese.

Die Reformation verdrängte die geistlichen Volksschauspiele, und was in katholischen Gegenden vereinzelt davon übrig blieb, das lag weltvergessen, weltweit ab von dem ganzen neuen Kunstgetriebe, bis wir in allerjüngster Zeit diese Reliquien wieder aufspürten, sie zum Objekt allgemeiner Neugierde und Schaulust machten und dadurch des volkstümlichen Charakters mehr und mehr entkleideten. Denn das bekannteste dieser Volksspiele, das Passionsspiel von Oberammergau, war nur so lange echt und ganz volkstümlich, als kein Publikum vor der Bühne saß, sondern Scharen von bäuerlichen Wallfahrern, die im Schauen und Hören ein frommes Werk zu üben glaubten. Als sich ein genießendes, beobachtendes, kritisierendes und zahlendes Publikum einfand, kamen auch die Theaterregisseure hinter die Kulissen, der städtische Garderobier verbesserte die Kostüme, der Architekt die naive Perspektive der Dekorationen, das Ganze begann opernhaft zu werden, das heißt es verfällt mit jedem Jahrzehnt gründlicher in den Gegensatz des Volkstümlichen.

Die Oper ist eine der schulgelehrten Renaissance entsprungene durchaus moderne Kunstform. Ihre widerstreitenden zwei Grundrichtungen entwickelten sich bereits ganz klar im Wendepunkte des siebzehnten und

achtzehnten Jahrhunderts und tragen den Stempel von nichts weniger als naiven ästhetisch prinzipiellen Gegensätzen an der Stirn.

Als man bei Hofe die alten Karussells müde geworden war, als man sich gesättigt hatte an den von Musik begleiteten Maskenfesten der sogenannten Wirtschaften, wandten sich die vornehmen Leute zu Allegorien, Schäferspielen und Intermezzos, die mit Gesang und Musik geschmückt wurden, zu den Inventionen, welche schon als ein Vorgebilde der Oper selber erscheinen. Der Geschmack der Zeit, von den Anschauungen der Renaissance zehrend, fand dann an dramatisch-musikalischen Scenen aus dem Stoffkreise der antiken Mythologie und Geschichte ein besonderes Wohlgefallen.

Spüren wir neben diesen äußeren Anlässen der Oper noch nach einem tieferen Ursprung, so wird er sich viel mehr im Kreise der Gelehrten als im Volke finden. Die italienischen Humanisten des ausklingenden sechzehnten Jahrhunderts suchten die verlorene griechische Musik wieder zu entdecken und glaubten sie auch entdeckt zu haben. Im Gegensatze zur spät mittelalterlich polyphonen Musik des Kirchenstils erschien ihnen eine einstimmig zur Laute gesungene griechische Scene leidlich griechisch, ein Intermezzo im schulgerechten Drama, von Göttern und Halbgöttern musikalisch recitiert, deuchte ihnen antik. Zur wirklichen Renaissance gesellte sich also hier die Einbildung einer Renaissance. So halfen die Gelehrten auf die erste Spur der Oper.

Man wende nicht ein, daß hiermit dann doch aber auch wieder der Zusammenhang der Renaissance- und Rokokooper mit den mittelalterigen Volksschauspielen konstatiert sei. Denn dieser lag ja auch eine Nachahmung der griechischen von Chören durchwobenen Tragödie zu Grunde. Das Mittelalter hatte sich seine griechische Scene ganz naiv volkstümlich verdeutscht und verchristlicht und so ist zuletzt vom gelehrten Ursprung sehr wenig mehr übrig geblieben. Die Oper dagegen ging aus den Händen schulgelehrter Humanisten in die Hände schulgebildeter Musiker über und entfernte sich um so weiter vom Volke und seiner Musik und Poesie, je mehr sie wirkliche Oper wurde.

Darum bietet die ältere Oper neben dem künstlerisch-musikalischen auch nur noch ein gelehrtes und andererseits ein sittengeschichtliches Interesse. Sittengeschichtlich — nicht im Hinblick auf das Volksleben, sondern auf die Sitten und Unsitten der höheren Stände.

Wenn der Kulturhistoriker auf die Verschwendung zurückblickt, welche an den Höfen des achtzehnten Jahrhunderts herrschte, wenn er den Zauber der Sinnenlust schildert, der dieselben umgab, dann erwähnt er gewiß das Hofopernwesen in erster Linie. Man rühmt ja sonst die Kunstgönnerschaft der Fürsten. Aber wir nennen doch nicht etwa Kurfürst August III. von Sachsen als einen von der Geschichte gefeierten Mäcen, obgleich er so ungeheure Summen an seine Oper wendete; wir rechnen es nicht zu den Verdiensten des Herzogs Karl von Württemberg, daß er Jomelli nach Stuttgart berief und dort eine so berühmte und präch-

tige Oper unterhielt; wir entschuldigen die Vorliebe Friedrichs des Großen für seine Oper, bei welcher der sonst so sparsame Mann nicht geizte, höchstens mit denselben Gründen, mit welchen wir seine Vorliebe für die französische Litteratur entschuldigen. Denn wir wissen, daß in diesen und vielen ähnlichen Fällen das Patronat der Oper entweder der Ausländerei oder gar bloß eitler Prunksucht diente. Es gab auch eine edlere fürstliche Pflege der Musik im achtzehnten Jahrhundert, von welcher der Historiker unserer nationalen Konzert- und Kammermusik zu erzählen hätte. Die großen deutschen Meister der dramatischen Tonkunst von Händel, Gluck und Mozart bis Weber und Beethoven haben sich des Rückhaltes durch glänzend dotierte Hofbühnen wenig genug zu erfreuen gehabt, während viel unbedeutendere Ausländer oder Deutsche, welche ihre vaterländische Kunst verleugneten, in Gunst und Reichtum sich sonnen durften.

Nehmen wir hinzu, daß die ungesunde Pflege der Oper zugleich Mitschuld trug an der Vernachlässigung des deutsch-nationalen Dramas, wie es eben aufstrebte, so steigert sich das Gefühl berechtigter Bitterkeit. Und so ist denn erklärlich, daß schon die Zeitgenossen, vorab die Dichter und Philosophen jener Periode das Opernwesen geradezu als den Gegensatz einer echten, natürlichen und volkstümlichen Kunst auffaßten und sprichwörtlich machten. Es bedurfte der ganzen Kraft und Reinheit des Genius eines Gluck und Mozart, um dieses Vorurteil wenigstens in seiner Allgemeinheit zu brechen.

X.

Wir sind gewohnt, in der Poesie das Drama als die gedankenhafteste, erhabenste, idealste Kunstgattung zu betrachten. Gilt nicht dasselbe auch auf musikalischem Gebiete der Oper?

Wenn wir besonders ideale und erhabene Schöpfungen der Musik durch einzelne Typen bezeichnen wollen, so werden wir zunächst uns etwa des Händelschen „Messias" erinnern, der Bachschen „Passion" oder der Beethovenschen Symphonien, wir werden wohl auch an „Don Juan" und „Iphigenie" denken. Aber es ist doch nur das rein Musikalische dieser erhabenen Opern, was uns auf gleicher idealer Höhe steht mit jenen großen Werken der Kirchen- und Instrumentalmusik. Das Gesamtgebilde, Text und Musik, die theatralische Aufführung dazu, steht uns nicht gleich hoch. Die Ungleichheit in der Durchführung des ganzen Kunstwerks läßt die Oper niemals oder doch höchst selten zu jener Reinheit der Vollendung kommen, welche wir bei anderen Formen musikalischer Kunst weit öfter anerkennen.

Einige historische Thatsachen mögen veranschaulichen, daß man bei der Oper von Anbeginn das höchste Ziel der Kunst, wie es sonst dem Drama eignet, gar nicht ins Auge gefaßt hat. In Italien, wo die Oper vielleicht am ersten den Anspruch erheben könnte, national und volkstümlich zu sein, und wo die Hofbühnen nicht in der Weise herrschten, wie bei uns in Deutschland, konnte doch die Oper den Charakter eines

Prunk- und Festspiels niemals verleugnen. Schon im siebzehnten Jahrhundert wurde sie dort ganz besonders zum Hauptschmuck des Karnevals aufgeführt und bis zur Gegenwart ist in Italien der Fasching die eigentliche Opernzeit. Man schrieb die Oper für den Karneval: dieses Wort besagt genug. Ich erinnere hier noch einmal an die Parallele mit den Mysterien des Mittelalters. Diese geistlichen, halb musikalischen Schauspiele waren in ihrer höchsten Form für die ernsteste Zeit des Jahres bestimmt, für die Charwoche. Die Oper dagegen wurde geschrieben für den Karneval, für die Zeit des tollen Vergnügens, der rauschenden Lust.

Wir ahmten dies vor Zeiten auch in Deutschland nach. Das Publikum verlangte also auch von vornherein nicht strenge Gedankenarbeit des Dramatikers, es suchte nicht ernste, tiefgreifende künstlerische Erbauung, sondern leichte, heitere, sinnliche Anregung. Eine alte Regel forderte, daß jede, auch die tragisch heroische Oper zuletzt heiter enden solle. So schließt z. B. selbst Lullys „Alceste" mit einem recht lustigen Liede, welches zum Liebesgenuß im Frühling des Lebens auffordert, denn wenn man einmal alt geworden, dann sei es für die Liebe zu spät. Und wie die italienische Oper an den Karneval anknüpft, so sind es bei der deutschen Hofbühne Festlichkeiten, Hochzeiten, Geburtstage, Namenstage u. dgl. gewesen, die von Beginn den häufigsten Anlaß zu derlei Schöpfungen gaben.

Ganz entsprechend wurde dann schon sehr früh ein besonderes Gewicht darauf gelegt, daß die Oper

auch für das Auge glänzend ausgestattet sei. Auge und Ohr sollten gleicherweise schwelgen. Die deutsche Redensart, daß man eine Oper sieht, nicht bloß hört, hat ihren guten Sinn.

Ja, der Sprachgebrauch ließe sich sogar für eine chronologische Gruppierung verwerten:

Zuerst gab es Opern, die man sah; dann kamen Opern, die man hörte; und zuletzt gewannen wir die Oper, bei welcher einem Hören und Sehen vergeht.

Die französische Hofoper Ludwigs XIV. blendete schon durch reiche Scenerien und Kostüme. Und der Deutsche ahmte hier wie in anderen Dingen den Franzosen getreulich nach. Graupners „Dido" (in Hamburg 1707 aufgeführt) wird als einfach bezeichnet. Trotzdem zeigte die erste Scene schon die schwierige Dekoration von Nestroys „Ebener Erde und erster Stock": unten das Schlafgemach der Königin und die Nebengemächer ihrer Staatsdamen, oben einen großen Saal, zu welchem eine Treppe führte. Im dritten Akte sah man den Hafen von Karthago mit der Flotte des Aeneas, der auf einem praktikabeln Schiff davonsegelte. Dido ritt auf einem künstlichen Elephanten, wie heutzutage Felicien Davids Lalla Rookh, und die Pferde der Stuttgarter Opernbühne waren vor hundert Jahren schon ebenso berühmt wie zu Spontinis Zeit die Pferde der Berliner oder heutzutage der Münchener Oper, nur trugen sie noch keine Gummischuhe wie die letzteren. Ueppige Nymphenballette wechselten beim Intermezzo mit tollen Hanswurstiaden. Selbst die kleineren deutschen Opernbühnen des vorigen Jahr-

hunderts legten auf den Flitter der Ausstattung das größte Gewicht und gerieten dadurch, wie ja auch heute noch, in argen Widerspruch von Wollen und Können.

Das Kostüm war glänzend phantastisch. So wird von einer Darmstädter Oper im Anfange des vorigen Jahrhunderts berichtet, wo Kaiser Augustus in prächtiger türkischer Tracht aufgetreten sei. Wenn wir alten Bildern trauen dürfen, so war vor 150 Jahren schon die historische Treue im Kostüm der Sänger vergleichsweise größer als der Sängerinnen. Diese ließen sich, wie auch heute, eine gewisse Verschmelzung altertümlicher Tracht mit der neuesten Mode nicht nehmen. Das Schauspiel nahm den halb historischen, halb willkürlichen Kleiderprunk erst viel später auf, und derselbe Cäsar Augustus, welcher in der Oper mit Kaftan und Turban erschien, würde damals im Drama mit kurzen Hosen, Strümpfen und Schnallenschuhen gekommen sein. Wenn wir heutzutage lesen, wie die antiken Götter und Helden der alten Opern in einem phantastischen Kleide erschienen, welches einer Zeit und Nationalität entlehnt war, die mit dem klassischen Altertume gar keinen Zusammenhang hatte, so kommt uns dies allerdings höchst wunderlich vor. Gerade die Oper hat nun aber auf dem Wege des Kontrastes unser ganzes modernes Theater zuletzt zur möglichst pedantisch historischen Kostümtreue geführt. Allein wir geraten dabei in neuen Konflikt weniger noch beim Drama als bei der Oper. Denn unsere Opern mit historischen oder sagenhaften Stoffen sind nach Text

und Musik doch immer ganz phantastische Gebilde, die uns alles in der Welt eher darstellen als Geist und Sitte einer längst versunkenen Zeit. Jeder historische Stoff wird völlig modernisiert durch die Oper. Statten wir diese nun mit peinlich geschichtsgetreuen Kostümen und Dekorationen aus, so fallen wir erst recht in einen Widerspruch der innerlich phantastischen Welt und des äußerlich historischen Realismus. An den Röcken und Hüten der Sänger mancher Hofbühne kann man heutzutage Kostümgeschichte studieren, so gut wie in Hefners Trachtenbuch, aber bei Text und Musik darf man beileibe nicht an den historischen Charakter der Situation denken, wenn man nicht aus allen Himmeln der Täuschung fallen will. Das gehört auch zur inneren Kriegsgeschichte der Oper.

XI.

Die phantastisch dekorative Ausstattung des achtzehnten Jahrhunderts stand in einer gewissen Harmonie zum dekorativen Wesen des ausklingenden Rokoko der damaligen bildenden Kunst. Das ganze Schloß des Fürsten war oft ebenso opernhaft dekoriert wie die Oper selbst, welche in dessen Theaterräumen gespielt wurde. Der falsche Schein kam erst dann den Gebildeten zum klaren Bewußtsein, als die neue Aesthetik seit Lessing und Winckelmann den Unterschied von Dekoration und Stil in der Kunst bloßlegte.

Im neunzehnten Jahrhundert besaßen wir schon längst Stil genug, ja fast zu viel Stil in der deut-

schen bildenden Kunst, während die malerische Ausstattung der Oper noch immer den ganzen Flitter des bloß dekorativen, stillosen Schmuckes zeigte. Bei einigen unserer besten Opernbühnen ist dies in neuester Zeit anders geworden. Wir sehen da landschaftliche und architektonische Scenerien, Stimmungsbilder der Farbe und Beleuchtung, welche wirkliche Kunstwerke genannt werden dürfen. Dennoch liegt selbst in diesem Kulissenzauber ein beunruhigender innerer Widerspruch.

Zur Gediegenheit der Kunst gehört auch ein gediegenes und dauerhaftes Material. Das gediegene Material, in welchem der Künstler arbeitet, drängt ihn zu monumentalem Charakter des Werkes, und dieser führt seinerseits wiederum zum großen Stil. Theaterdekorationen, im großen Stile gedacht und durchgeführt, wirken nicht, weil der Widerspruch der Form mit dem Material die Einfachheit leer und kalt erscheinen läßt. Dekorationen sind und bleiben Verzierungen, wie der Wortlaut sagt; und schon darin ist das untergeordnet Dienende, das Vorübergehende dem Tage Angehörige angedeutet. Der Künstler des großen Stils denkt nicht bloß an die gegenwärtige, sondern auch an die künftige, dauernde Wirkung seines Werks. Gerade dieser Gedanke der Dauer begeistert, hebt und trägt ihn. Er weiß, daß jedes keusche, tiefe Kunstwerk den Beschauer zuerst kühl anmutet und erst in wiederholter, vertiefter Betrachtung vor seinen Augen wächst. Der Dekorationsmaler aber muß auf die Ueberraschung des Moments malen. Wie soll auch der Regisseur, welcher die Gruppen für den Abend ordnet, wie soll der

Maler, der diese vergänglichen Vorder- und Hintergründe malt, auf die Dauer des Werkes rechnen, auf die Zukunft arbeiten dürfen? Er muß die höchsten Effekte aufsetzen, um das Auge für flüchtige Minuten an sein Werk zu fesseln, während zugleich das Ohr des Zuschauers noch viel stärker in Anspruch genommen und die ganze geistig-sinnliche Auffassung zerstreut wird. Zum wahren Schauen eines Bildes gehört „Beschaulichkeit", und wer kann in der Oper beschaulich sein? Sind wir also auch günstigenfalls über den alten Flitterkram der Oper hinausgekommen, so bleiben wir doch fürs malerische Auge bei einer flüchtigen, hoch accentuierten Effektlust stehen. Darum hat der alte Sprachgebrauch noch immer recht, wenn er „opernhaft" setzt, um etwas äußerlich Flitterhaftes, etwas vergänglich Zierendes und Effekthaschendes zu bezeichnen im Gegensatze zu dauerhaft stilvollen Kunstwerken und zum ernsteren, tieferen Kunstgenuß.

Wird aber das Auge der Menge erst recht an die blendende Effektkunst der Opernscenerie gewöhnt, dann verlangt es ähnliche Effekte auch bei der selbständigen Malerei, Architektur und Plastik. Die potenzierte Vereinigung der Künste in der Oper, weit entfernt, die Reform durch eine „Allkunst" anzubahnen, wirkt darum vielmehr verderblich auf die einzelnen Künste zurück.

Der früheren Zeit erschien der Flitter der Opernausstattung als eine ökonomische Verschwendung. In der modernen bedeutend gehobenen Effektkunst dieser Ausstattung erblicken wir vielmehr eine Verschwendung der künstlerischen Kräfte.

XII.

Man könnte drei Perioden in der Geschichte der Ausstattung unserer deutschen Oper unterscheiden: die barocke, phantastisch reiche, die geschmacklos dürftige und die künstlerisch effektvolle. Diese Perioden entsprechen zugleich drei musikgeschichtlichen Zeitabschnitten: der italienischen Hofoper, der deutsch klassischen und endlich der romantisch modernen Oper. Hierbei kommt die klassische Zeit — die fünfzig Jahre von Gluck bis Weber — ohne Zweifel am schlimmsten weg. Damals wandten sich die größten Meister in jeglicher Richtung epochemachend zur Oper und unter den kleineren herrschte die größte dramatische Vielgeschäftigkeit, das Opernschaffen drängte und steigerte sich qualitativ und quantitativ in einer Fülle und Raschheit wie nie zuvor und niemals nachher. Der musikalisch höchsten und vielseitigsten dramatischen Kunst — „Iphigenia", „Don Juan", „Fidelio", „Freischütz"! — wurde aber gleichzeitig die schlechteste Ausstattung zu teil. Es fehlte an Geld und zugleich an einer bildenden Kunst, welche die rechte Mithilfe zum scenischen Schmuck der Bühne hätte bieten können. Der Barockstil war der alten Hofoper sympathisch gewesen, wie es die moderne koloristische Stimmungsmalerei und der wiedererwachte Renaissancegeschmack der neuesten Oper wurde. Die klassische Opernperiode dagegen fällt in das Stadium des altersschwachen Zopfstils der Maler, dann des style de l'empire und der Corneliusschen Reform, drei sehr verschiedene Richtungen, die aber sämtlich für deko-

rative Ausstattung der Scene sehr wenig leisten konnten, ja von denen die letzte und beste kaum irgendwie der Bühne zugewandt war.

So erschienen unsere besten Opern von Anbeginn als die schlechtest ausgestatteten und blieben es auch meist in der Folgezeit; denn die Tradition der ursprünglichen Inscenierung wirkt äußerst nachhaltig. Die nämliche Ungunst verfolgte freilich auch unser gleichzeitiges klassisches Drama. Allein beim Schauspiel legte man niemals das große Gewicht auf die Ausstattung wie bei der Oper, man war zufrieden, wenn man den scenischen Hintergrund dem geistigen Auge einbilden konnte, und vergaß dabei das schlechte Kulissenbild. Für die Oper dagegen wurde in der Praxis und zuletzt auch in der Theorie ein energisch ebenmäßiges Zusammenwirken der Künste gefordert und zwar mit gutem Grunde; sie ist ihrer Natur nach eine weit gemischtere Gattung als das Drama. Gerade diese ausgedehnteste Allianz der Künste fördert das rasche Veralten der Oper — ein Veralten, welches stückweise nacheinander eintritt und solchergestalt die ursprüngliche Harmonie des Gesamtwerkes zerreißt und seine erste Gesamtwirkung in Vergessenheit bringt. So ist z. B. die Gluckische Scenerie längst vergessen, die Tradition des echt Gluckschen Gesangvortrages bei unseren Sängern längst verschollen, der Text veraltet und nur der Kern der Musik, wie er sich dem geistigen Ohre des Kenners darstellt, behauptet sich frisch und echt. Es geht bei den Opern wie bei den Fresken im nordischen Klima: rettungslos schlägt der Kalk durch

das Bild und die Farben blättern ab; was hilft es da zuletzt, daß die Hand eines unsterblichen Meisters den Karton gezeichnet hat! Glücklich, wenn wenigstens noch dieser Karton — die Partitur — zum Genuß und Studium des Kenners aufbewahrt blieb!

XIII.

Die Oper war nicht volkstümlich nach ihrem Ursprunge, sie war es auch nur ausnahmsweise nach ihrer Wirkung. Denn in doppeltem Sinne können wir von volkstümlichen Kunstwerken sprechen, sofern sie nämlich hervorgegangen sind aus dem Volke oder sofern sie im Volke Wurzel geschlagen haben.

Nun wirkt keineswegs alle höhere Kunst notwendig volkstümlich; ja ihre edelsten Meisterstücke sind mitunter überhaupt nur einer geistigen Aristokratie zugänglich gewesen. So wird ein Teil der tiefsinnigsten Schöpfungen Beethovens niemals ganz gemeinverständlich, geschweige volkstümlich werden, und fast alles, was Sebastian Bach geschrieben, setzt ein feingebildetes Publikum voraus. Dies ist aber kein Vorwurf, denn es liegt im Wesen jener polyphonen Kunst, wie sie Bach, oder jener sublimsten Konzert- und Kammermusik, wie sie Beethoven zuletzt ausbildete.

Die ältere Oper war dagegen von Grund aus darauf angelegt, musikalisch gemeinfaßlich und leichtverständlich zu sein, und mit Recht, denn das Theater gehört nicht bloß dem Künstler und Kenner, es gehört der Nation und stellt uns schon in den verschie-

denen „Rängen“ des Hauses gleichsam alle Gruppen der Gesellschaft dar. Der musikalische Opernstil des vorigen Jahrhunderts unterschied sich darum auch von dem Kirchen- und Kammerstil durch seine einfacheren, durchsichtigeren Formen, er sollte und wollte leicht gehalten sein, um leicht begriffen zu werden. Zahllose einzelne Musikstücke aus guten wie aus schlechten Opern sind auch wahrhaft volkstümlich geworden, ja sie gingen in Liedes- oder Tanzform geradezu in die Volksmusik über, und seit man dies von Hiller und später von Mozart in so hohem Grade rühmen konnte, erschien es fast als das Wahrzeichen einer erfolggekrönten Oper, daß einzelne Sätze und Motive alsbald auf allen Gassen gesungen und gepfiffen wurden. Insofern hat denn auch die Oper einen unermeßlichen Einfluß auf den populären musikalischen Geschmack geübt. Freilich waren es zumeist die kleinen lyrischen Episoden des Opernsatzes, welche sich so volkstümlichen Ruhmes erfreuten, nicht die eigentlich dramatischen Motive. So hat denn z. B. die Lyrik der „Zauberflöte“ oder des „Freischütz“ weit reicheren Beitrag zu diesem Hausschatze der Opernmelodien geliefert als die Dramatik der „Alceste“, des „Fidelio“, der „Euryanthe“. Schon dies könnte uns stutzig machen. Wo das Drama in der Oper stillstand, wo eine Melodie sprudelte, zu welcher man eigentlich gar keine Oper gebraucht hätte, da begann die volle Popularität.

Ich will jedoch diesen Gedankengang nicht weiter verfolgen, der auch in Betreff der alten höfischen Arienoper wieder bedeutende Einschränkungen finden würde,

sondern sehe vielmehr von den aus dem Zusammenhang gerissenen musikalischen Fragmenten der Oper ab und fasse dieselbe als Gesamtkunstwerk ins Auge.

Die Oper als Bühnengebilde konnte schon darum niemals recht volkstümlich werden, weil sie dem größeren Teile des Volkes schwer oder gar nicht zugänglich war.

Es gibt zweierlei Aristokratie angesichts solcher Kunstwerke: eine Aristokratie der Bildung und eine Aristokratie des Besitzes. Im günstigen Falle kann der Aristokrat der Bildung auch Aristokrat des Besitzes sein. In Deutschland freilich trifft es sich sehr häufig, daß wir die höchste Bildung, auch die höchste künstlerische, in den Kreisen eines Mittelstandes zu suchen haben, der keineswegs durch Fülle des Reichtums, durch Aristokratie des Besitzes sich auszeichnet. Nun war aber die Oper in ihrer Vollendung, in ihrem scenischen Pompe ursprünglich gedacht für die vornehmen reichen Leute.

Zu den Hofopern lud sich der Fürst selber das Publikum ein. Im ersten Range und im Parkett saßen die vornehmen Gäste, auf den höheren Galerien und im Parterre die geringeren. Der Fürst bestritt alle Kosten; die Oper war ein fürstliches Geschenk an begünstigte Leute. Das Land zahlte die Kosten, damit in der Residenz ein paar hundert oder tausend Leuten die Gnade eines solchen Kunstgenusses zu teil werden konnte. Von einer Kritik des Publikums durfte schicklicherweise nicht die Rede sein, und eine Kritik durch die Presse war bei jenen Opern ebensowenig vorhan-

den. Dazu kam, daß die alten Opern häufig bloß für ein einzelnes Theater geschrieben wurden. Jeder große Herr wollte nicht bloß seine eigene Bühne, sondern auch seine eigens dafür komponierte Oper haben, seinen eigenen Hofopernkomponisten. Von jener ausgleichenden Kritik, die dadurch entsteht, daß dasselbe Kunstwerk an verschiedenen Orten aufgeführt wird, daß es vor allerlei Volk im Feuer steht, daß allerlei Publikum nah und fern sich darüber austauscht, war wiederum nicht die Rede. Der wahre Künstler arbeitet nicht für sich allein, er läßt das Publikum mitarbeiten, indem er es beobachtet und studiert. Nur dadurch kann er im höchsten Sinne volkstümlich schaffen. Kein Wunder also, daß die alten Hofkomponisten, welche ohne tieferen Rapport mit dem Publikum und vollends mit der Nation waren, in ihrem Arienstile immer weiter abirrten vom volkstümlichen Gesange. Auf der Hamburger Stadtbühne zu Kaisers Zeiten sind verschiedene Opern guter Meister durchgefallen. Gottlob! da war also doch energischer Rapport zwischen Komponist und Publikum. Eine rechte Hofoper dagegen konnte nicht einmal durchfallen; wie hätte die Gattung also volkstümlich werden können!

Diese Zustände änderten sich in dem Maße, als in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zuerst die deutsche Operette, dann weiter die größere Oper ihren Weg auf die Stadtbühnen fand, und als auch die Höfe genötigt wurden, das Hoftheater gegen Eintrittsgeld jedem Beliebigen zu öffnen. So kann nun heute von der früheren aristokratischen Ausschließlichkeit nicht

mehr die Rede sein. Allein die Sache hat sich denn doch wieder ähnlich gestaltet, nur auf anderen Wegen. Die großen Ansprüche, welche unsere Ausstattungs- und Sonntagsoper an kostspieliges Außenwerk macht, die außerordentlich hohen Honorare, welche unsere Sänger und Sängerinnen fordern, haben die Theaterpreise fortwährend in die Höhe getrieben. Sehr charakteristisch unterscheiden wir zwischen Opernpreisen und Schauspielpreisen, wenn wir von hohem und niederem Eintrittsgeld reden. Es ist nachgerade wieder dahin gekommen, daß die große Oper überwiegend nur den Aristokraten des Besitzes offensteht, und daß gerade die Klasse, welche sich durch Bildung, durch Kunstkennerschaft auszeichnet, immer sparsamer im großstädtischen Opernhause vertreten erscheint. Die Elite der musikverständigen Leute gewahren wir überhaupt viel häufiger im Symphoniekonzert als in der Oper. Die reichste und vornehmste Gesellschaft suchen wir dagegen in der Oper mit den „großen Preisen". Könnten wir dann das überaus zahlreiche Publikum nicht bloß zählen, sondern auch sozial und künstlerisch wägen, so würden wir finden: es sieht da aus wie in manchen Fabrikstädten: es fehlt der Kern des Mittelstandes.

Der Umstand, daß der Komponist die Oper früher zunächst für seinen Herrn und Gönner schrieb und der Kritik des Publikums kaum ausgesetzt war, veräußerlichte sein künstlerisches Schaffen. Der Künstler wird erst frei und herrschgewaltig, indem er der Nation dient. So geschah es, als die Oper der klassischen Periode vor eine immer größere, weiter ausgedehnte

Oeffentlichkeit trat. Wir haben das Gleiche in den übrigen Künsten erlebt. Je weiter die Wirksamkeit eines Künstlers Völker und Länder umfaßt, um so unabhängiger wird er persönlich. Wenn ihm von der einen Seite ein verneinendes Urteil entgegentritt, gleicht sich dies auf der anderen wieder aus. Leider konnten sich die Opernkomponisten nur vorübergehend und in beschränkterem Maße dieser durch eine nationale Gefolgschaft verbürgten Majestät und Autonomie erfreuen, wie sie den großen Dichtern und Malern neuerer Zeit zu teil geworden ist. Bei dem kostspieligen materiellen Apparat, den die Aufführung einer neuen Oper erfordert, bei der mühseligen Einstudierung stand von alters her der fürstliche Mäcen, der Impresario, dann der moderne Intendant oder Theaterdirektor als eine trennende Instanz zwischen Künstler und Publikum. Keinem Künstler wird es schwerer gemacht, sich mit seinem Werke unmittelbar ans Publikum zu wenden, als dem Opernkomponisten.

Der dramatische Dichter ist zwar auch durch die Zwischeninstanz der Bühnenvorstände von dem direkten Rapport mit dem Publikum geschieden. Allein er kann sich durchs gedruckte Buch vielleicht die Bühne erobern und bei der einfacheren Inscenierung des Schauspiels sind hier die Direktoren auch viel geneigter, großen und kleinen Experimenten freie Bahn zu schaffen, als bei der Oper. In unserer klassischen Musikperiode gab es noch eine kleine und billige Oper neben der großen und teuern. Diese kleine Spieloper und Operette, die ehemalige Schule der dramatischen Kom-

poniſten, iſt gegenwärtig faſt verdrängt durch die Ausſtattungsoper. Und ſo vollzog ſich der merkwürdige Prozeß, daß die Oper neuerdings in demſelben Maße abhängiger wurde von der Zwiſchenperſon ökonomiſcher Unternehmer, als alle übrige Kunſt und Litteratur von denſelben unabhängiger geworden iſt. Ein kulturgeſchichtlicher Gegenzug, der in ſeinen Folgen zu weitgreifendem Nachdenken reizt! Berührt von dem Mißlichen dieſer Lage, hat bekanntlich Richard Wagner den Gedanken gefaßt, eine Opernbühne zu gründen, bei welcher der Komponiſt gar nicht mehr von Direktion und Intendanz abhängig ſei, aber freilich auch nicht von einem wechſelnden launiſchen Publikum verſchiedener Städte. Bei ſeinem Theater in Bayreuth iſt es der Künſtler ſelbſt vielmehr, der ſich ſein eigenes Publikum einlädt. Die Patrone aber, welche durch ihr Geld das Unternehmen erſt möglich machen, ſind von vornherein ſeine Freunde und Anhänger und die etwa zu ladenden Gäſte würden ſelbſtverſtändlich gleichfalls Verehrer ſein. Dies iſt eine ganz neue hiſtoriſche Phaſe, nicht bloß in Sachen der Opernbühne, ſondern im Punkte der ſozialen Stellung von Künſtler und Publikum überhaupt. Der Künſtler würde aus jener alten Dienſtbarkeit der Unternehmer allerdings heraustreten, er würde zugleich als Diktator ſeines eigenen Publikums erſcheinen. Volkstümlicher aber würde dadurch die Oper doch nicht werden. Denn ſie tritt nur in eine neue Form ariſtokratiſcher Abſchließung, indem es nun der Künſtler iſt, der ſein Publikum ſich wählt, dasſelbe an einem einzelnen Orte ſam-

melt und die individuelle Gegenwirkung der verschiedensten örtlichen und Bildungskreise auf sein Werk beseitigt. Denn statt daß das nationale Gesamtpublikum mitarbeitete an dem Schaffen des Künstlers, würde es nunmehr bloß der Künstler gewesen sein, welcher ein abgeschlossenes Spezialpublikum bearbeitete. Der Konflikt wäre also nicht gelöst, sondern nur zu einem neuen Extrem gesteigert. Uebrigens würde diese Phase erst dann vollendet sein, wenn sich auch jeder andere Opernkomponist sein besonderes Bayreuth in irgend einem Winkel Deutschlands gründete. Wir kämen dann wohl rasch zu einem Ziele, dem wir ohnedies schon kräftig genug entgegentreiben, — dem allgemeinen Finanzbankerott der Oper.

XIV.

Die deutsche Oper fand ihre Heimat anfangs in den Residenzstädten, dann überhaupt in der größeren Stadt. Eine kleinere Stadt, welche noch ein anständiges Schauspiel besitzen könnte, vermag keine ebenbürtige Oper aufrecht zu erhalten; da aber das schaulustige Publikum lieber eine schlechte Oper haben will als gar keine, so teilt man die Mittel, und das Schauspiel wird nun auch schlechter, als es sein könnte. Je reicher die Oper sich äußerlich entwickelt, um so ausschließender gehört sie den städtischen Metropolen des Reichtums.

Nun hat aber jede Kunstgattung die Tendenz, sich geographisch über alles Land auszubreiten; denn

hierin liegt doch zuletzt der Nerv ihres volkstümlichen und volksbeherrschenden Einflusses. Der monumentalen bildenden Kunst und der Bühnenkunst fällt diese Ausbreitung am schwersten. Jene suchte und fand Hilfe in der Technik der sogenannten vervielfältigenden Künste, und ein Schauspiel kann wenigstens überall gelesen werden.

Die Oper dagegen will viel unbedingter gesehen und gehört sein, nur wenige besitzen die Fähigkeit, eine Partitur zu lesen, und selbst dann gibt doch die Partitur nicht entfernt in dem Maße das musikalische Bild, wie das gedruckte Buch das Bild eines Dramas.

Die Arienoper der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war noch vergleichsweise günstig daran. Ihre Einzelnummern bildeten für sich bestehende kleine Kunstwerke und die Teile waren wichtiger als das Ganze. Aber die vereinzelte Opernarie hatte im Hause und Konzert anfangs eine schwere Konkurrenz zu bestehen mit der Cantata a voce sola, mit der musikalisch noch breiter ausgesponnenen Konzertarie. Allmählich wird dieselbe von der Opernarie verdrängt. Die vor 150 Jahren noch so viel beschäftigte Zunft der Notenschreiber kopierte ganze Opernpartituren auf den allgemeinen Verkauf mit Hinweglassung der Recitative, Ensembles und Chöre, das heißt zum Konzertgebrauch. Gegen Ende des Jahrhunderts bestand dann der gesangliche Teil der damals auftauchenden Symphoniekonzerte fast nur noch aus Opernarien. So ist es geblieben bis gegen die neueste Zeit, wo die Opernfragmente durch Lieder und andere Gesangvorträge größten-

teils, wenn auch nicht ganz aus den Konzerten verdrängt wurden.

Die einseitige Popularität des Arienwesens wirkte nicht günstig. Ein großes Publikum gewöhnte sich daran, die Oper nach den sogenannten „Favoritarien" zu schätzen, welche doch häufig der am mindesten dramatische Teil des Gesamtwerkes waren. Dazu litt unsere Liederkomposition, wie überhaupt die feinere vokale Technik ganz entschieden unter dem populären Einfluß der Arienschablone.

Ein anderes Mittel, und wohl das wichtigste, zur Verbreitung einer allgemeineren Kenntnis der Opern war und ist der Klavierauszug — natürlich mit Singstimmen und Text. Erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts scheinen solche Klavierauszüge in Deutschland ein allgemeineres Bedürfnis geworden zu sein. Sie bezeugen, daß man die Oper zum privaten Genuß und Studium in das Gebiet der Hausmusik zog. Darum begreift sich's auch, daß die Operette mit ihren volkstümlichen Liedern anfangs weit öfter des Klavierauszuges gewürdigt wurde als die große Oper. Und da bei jenen Liederspielen, wie beim älteren Liede selber, viel Text auf wenige Noten kam, so bediente man sich zum Klavierauszuge gern des Typendruckes. Solcher Ausgaben sind noch viele vorhanden, was die Popularität der kleinen, halbwüchsigen Schauspieloperette beweist. Auffallend ist, daß von den entsprechenden französischen Operetten zwar noch sehr viele gestochene Partituren mit vollständigem Dialog in Deutschland existieren, während mir niemals ein gedruckter

Klavierauszug zu Gesicht gekommen ist, woraus man wohl folgern dürfte, daß diese französischen Werke bei uns zwar häufig auf kleinen Lokal- und Privatbühnen gespielt, aber selten als Hausmusik benützt worden sind.

Die alten Klavierauszüge waren sehr roh und unvollständig und konnten schon um deswillen doch nur ganz von fern das Studium der Partitur oder gar das Anhören einer Aufführung ersetzen. Zu Hasses Zeiten gab man bloß den Baß und die Singstimme, so daß ein solcher Klavierauszug aufs Haar den Rollen gleicht, wie sie heutzutage für die Bühnensänger ausgeschrieben werden. Die alten Auszüge von Hillers und Dittersdorfs wie von Mozarts frühesten Opern sind schon vollgriffiger; aber erst mit der Einbürgerung der Mozartschen Klaviertechnik kamen Opernauszüge, welche ein annäherndes Bild der Orchestrierung geben; der moderne Klavierauszug, der das Klavier selbst orchestral behandelt, beginnt erst mit K. M. v. Weber. Dieser Fortschritt bedingt jedoch zugleich einen Rückschritt im Punkte der volkstümlichen Verbreitung. Denn je zusammengesetzter und dramatischer die moderne Oper wird und je vollständiger der Auszug, um so weniger kann der Dilettant ihn lesen. Der Gebildete liest ein Hebbelsches Drama so leicht wie ein Lessingsches; aber den Klavierauszug des „Tristan" können tausend Musikfreunde nicht spielen, welche mit dem „Don Juan" ganz gut fertig werden. Infolgedessen sind viele Opern unserer klassischen Periode weit länger auf dem Klavier lebendig geblieben als

auf der Bühne und der allgemeineren Verbreitung der neuesten Partituren droht hier eine schwer zu besiegende Schranke.

Als die instrumentale Hausmusik durch die ältere Wiener Tonschule zur Herrschaft kam, begann man ganze Opern ohne Text für Instrumente umzuschreiben, wie etwa die „Zauberflöte" für Violine und Klavier, den „Figaro" für zwei Flöten oder den „Don Juan" für Streichquartett. Diese Bearbeitungen gestalteten sich in unserer klavierspielenden Zeit zu den zweihändigen und nachgerade auch vierhändigen Klavierauszügen ohne Text. Hierdurch dringt die vollständige Musik einer Oper in Kreise, welche dieselbe außerdem niemals hören würden. Allein eine solche textlose Oper ist doch immer eine Monstrosität; denn die Musik erscheint da um so sinnloser, je dramatischer sie ist, das heißt, je unlösbarer mit Gedicht und Handlung verschmolzen. Bei der alten Arienoper waren dergleichen Auszüge noch erträglich; die Arie selber ist ja eine Art gesungenen Sonatensatzes; bei der modernen Deklamationsoper dagegen scheidet sich der Vokalsatz immer schärfer vom instrumentalen; wie will man da eine ganze Oper instrumental vortragen? Kein Wunder, daß denkende Opernkomponisten sich selbst aufs bestimmteste verwahrten gegen solche Verketzerung ihrer dramatischen Tongebilde; — und dennoch waren dieselben Komponisten vielleicht hinterher froh, wenn ihre Opern in textlosem Klavierauszuge erschienen, ja sie selbst bearbeiteten wohl gar einen solchen. Denn von der Höhe des Prinzips zur praktischen Erwägung

herabgestiegen, erkannten sie, daß eine Oper, welche nur vollständig ausgeführt vors Publikum tritt, niemals ein nationales, geschweige ein Weltpublikum gewinnen kann. So verachtet der Meister wohl auch jene abgerissenen Sätze aus seinen Opern, die in „Transskriptionen" für alle möglichen Instrumente im Salon, auf der Wachtparade und zuletzt im Biergarten gespielt werden; ist aber bei kühlerem Blute doch recht dankbar dafür, daß sich solchergestalt wenigstens seine Rhythmen, Melodien und Harmonien unvermerkt in alle Ohren schleichen, und setzt sich wohl auch mit den Militärmusikmeistern in intimen Rapport. Je echter seine Oper war, um so ironischer wird er sich freilich über diesen Erfolg beglückwünschen.

Nur indem die Oper als dramatisches Gesamtbild zerstört und parodiert wird, kann sie sich eine durchschlagende Popularität, die weiteste geographische Verbreitung erringen. Stellen wir einstweilen diesen inneren Widerspruch zu den anderen Widersprüchen.

XV.

Die Oper redete eine ideale Sprache; ihr Gesang ist, noch viel mehr als der Vers des Poeten, der Prosa des wirklichen Lebens entrückt. Bei einer Handlung, welche in der Gegenwart spielt und realistisch behandelt werden muß, berührt es uns widerspruchsvoll, daß alle Personen singen, statt zu sprechen. Es war darum durchaus naturgemäß, daß die Oper von jeher ihre Stoffe in vergangener Zeit gesucht hat;

nur bei der komischen Operette, zumal wenn sie Spieloper ist, halb Lustspiel, halb Oper, vermögen wir uns mit der Gegenwart der Handlung auszusöhnen.

So war es denn ein günstiger Zufall für die Entstehungsgeschichte der Oper, daß damals der allgemeine Zeitgeschmack antiken Stoffen zuneigte. Und durch mehr als hundert Jahre behauptet sich diese überwiegende Begünstigung der antiken Fabel in den Opernbüchern. Der klassische Held war von vornherein eine solche Idealgestalt, daß ihm die Götterspräche des Gesanges weit besser zu eignen schien als das gesprochene Wort der heutigen gewöhnlichen Menschen. Außerdem bot aber gerade der antike Stoff noch einen zwiefachen unschätzbaren Vorteil. Die Fabel der Handlung war dem Zuhörer in der Regel bekannt und geläufig. Während nämlich beim gesprochenen Drama der Reiz der Neuheit des Gegenstandes wirkt und unsere Spannung von Akt zu Akt lebendig erhält, vermögen wir der musikalischen Entwickelung sicherer, ungeteilter zu folgen, wenn wir mit der Fabel der Handlung bereits vertraut sind. Hierin steht also die Oper in vollkommenem Gegensatze zum Drama; ja die Librettodichter bearbeiteten neuerdings sogar mit Erfolg weltbekannte Dramen wie „Romeo und Julie", „Othello", „Faust", „Macbeth" als Operntexte, während es doch keinem guten Schauspieldichter einfällt, bekannte originale Operntexte, etwa den „Freischütz" oder „Fidelio", als Dramen noch einmal auf die Bühne zu bringen. Es ist daher auch durchaus nicht so widersinnig, wie manche heutzutage meinen, daß viele Meister

der Oper im achtzehnten Jahrhundert gleichzeitig ein und denselben Text komponierten, oder auch daß einzelne Tondichter den nämlichen Text mehrmals in Musik gesetzt haben. Auf spannende Handlung kam es ihnen nicht an, sondern auf spannende Musik.

Der andere Vorteil antiker Stoffe lag in ihrer Einfachheit. Die antike Fabel ermöglichte einen schlichten Aufbau des Buches, in große Gruppen, wie es der Musiker liebt, und ein mäßiges Personal mit typischen Charakteren, die sich nun musikalisch um so leichter individualisieren ließen, je weniger der Dichter individualisiert hatte. Daneben war dann doch Anlaß gegeben zu einer glänzenden, mit dem Zauber des Fremdartigen ausgestatteten Scenerie, welche dem antikisierenden Zeitgeschmacke der bildenden Kunst entsprach.

Diese einfache, dem antiken Stoffe zugewandte Oper vollendet sich in Gluck, und man darf wohl sagen, Glucks eigenste Größe hängt mit seinen antiken Sujets innig zusammen. „Orpheus", „Iphigenie", „Alceste" sind gluckischer als seine „Armida". Es hat aber das Vorherrschen des antiken Stoffes beim musikalischen Drama viel länger gedauert als beim Schauspiel, und vorab bei den Italienern und Franzosen behaupten sich die klassischen Opernhelden noch lange über Gluck hinaus. Durch Mozart trat für Deutschland der Umschwung ein, da neben den antiken Stoffen, die er ja auch anfangs wählte, nun eine ganze Fülle anderer Vorwürfe in der Oper zu epochemachender Geltung kam. Man hat Mozart im Anfange unseres Jahrhunderts als den Begründer der dramatischen

Romantik gefeiert, mit besonderem Hinblick auf den „Don Juan", wohl auch auf die „Zauberflöte". Der Romanticismus gewann durch Beethovens Instrumentalmusik seine höchsten und reinsten musikalischen Triumphe; die Poeten der romantischen Schule erstreckten ihren Einfluß auch auf die Textbücher der Opern; die klassischen Stoffe erschienen akademisch, farblos und langweilig sie machten den romantischen Platz.

Wenn darum während des achtzehnten Jahrhunderts die antike Fabel in der Oper herrschte, so kommt im neunzehnten die romantische überwiegend zur Geltung. Und wir können sagen: in der großen Oper gibt es überhaupt nur zwei dominierende Stoffgebiete: das antike für die ältere, das romantische für die neue Zeit.

Es war aber nicht sowohl die Geschichte als wiederum die Sagenwelt des Mittelalters, welche nun das Material zu zahllosen Operntexten lieferte. In Versuchen aller Art hatte man diesen Uebergang gewonnen. Schon zur Zeit der alten Götter- und Heldenoper wurden zur Abwechselung wohl Motive aus Tasso und Ariost, also aus italienischen Dichtern, entlehnt, welche diesen Uebergang andeuten. Dann wandten sich französische und deutsche Komponisten Ossianschen Stoffen zu. Man griff in die Märchenwelt des Orients — (die sogenannte Türkenoper behauptete sich längere Zeit auf unseren Brettern, anfangs mehr in ernsthafter, dann überwiegend in burlesker Gestalt) — verfiel zuletzt aber immer ausschließender auf die Sagenkreise des romanischen Mittel-

alters und auf anekdotisch-mythische Episoden der italienischen und spanischen Renaissance.

Auf mythischem Gebiete berührt sich solchergestalt Anfang und Ende, von der „Daphne“ des Peri und Rinuccini bis zu Richard Wagners „Nibelungen“.

Der Dämmerschein des Mythus reizt ganz besonders zur musikalischen Behandlung. Und es ist oft genug, und auch in der Gegenwart, behauptet worden, daß gerade im Lande der Sage und des Märchens die eigensten Fundgruben der Operntexte lägen, während das Drama vielmehr aus der Geschichte schöpfen solle.

In der That hat dieser Satz mancherlei für sich. Lassen wir doch schon beim Märchenschauspiel gern etwas Musik zwischendurch klingen, vorab bei Scenen, wo die Geisterwelt handelnd eingreift in menschliche Schicksale. Denn Geister ohne Musikbegleitung erscheinen uns auf der Bühne selten recht geisterhaft.

Treten aber auch in einer Sage bloß wirkliche Menschen auf, so sind diese doch anders geartet wie wir. Sie empfinden stärker, reflektieren aber weniger. Darum stilisiert der Maler die Figur des Sagenhelden, während er den historischen Helden individualisiert. Nun vermag aber die Musik dunklere und hellere Stimmungen so unmittelbar auszusprechen, wie es die Poesie niemals fertig bringt; der Musiker kann unsere Leidenschaften und Empfindungen mit einer Tiefe und Sättigung des Kolorits malen, an welche die Poesie nicht heranreicht, aber den Gedanken folgt er nur von ferne. Dieser Vorzug samt dem ent-

sprechenden Mangel der musikalischen Charakteristik befähigt die Oper ganz besonders, das traumhafte Walten der Sagenwelt zu verkörpern und zu verklären, während ihr die gedankenerfüllte That und der Seelenkampf der Gedanken im durchgebildet charakterisierten Individuum weit weniger eignet.

Also hat der musikalische Dramatiker ein Defizit der gedankenhaften Motivierung und Charakterzeichnung zu decken durch einen Ueberschuß der Empfindung und Stimmung. Beides gelang auch annähernd; den älteren Meistern, wo sie zu antiken, den neueren, wo sie zu romantischen Sagenstoffen griffen. Sie bedienten sich dabei entsprechend verschiedener Mittel, die älteren, indem sie uns durch die Schönheit der Melodie und den architektonischen Reiz des Arienbaues hinweggehoben über unsere dramatischen Bedenken, die neueren, indem sie das Gleiche durch die leidenschaftliche Energie von Modulation und Rhythmik erstreben.

Insofern wäre also gegen die Bevorzugung sagenhafter Opernstoffe nicht das mindeste einzuwenden. Im Gegenteil, sie dürfte dem Wesen der musikalischen Dramatik vorzüglich entsprechen. Allein dennoch regt sich hier ein großes Bedenken anderer Art. Die Sage ist ihrer Natur nach episch, nicht dramatisch. Die tiefste und harmonischste Behandlung der Sagenkreise und Sagenstoffe ist immer der erzählenden Dichtung gelungen oder einer überwiegend epischen Vortragsweise in anderen Künsten. Die erzählende Poesie kann sich mit Göttern und Halbgöttern, mit einer zwischen Himmel und Erde schwebenden Geisterwelt befassen:

das Bühnendrama dagegen, welches uns leibhaftige Menschen vor Augen führt, fordert im Grunde überall auch den wirklichen Menschen. Es wird also in der Oper, die sich mit sagenhaften Stoffen beschäftigt, ein der Natur nach epischer Gegenstand auf die Bühne gezogen; dies ist ein Widerspruch in sich, und also kommen wir auch hier schon wieder zu einer Kriegsfrage.

Ein größeres Bedenken gesellt sich hinzu. Die Sagenwelt gehört kindlich primitiven Stufen der Kultur. Sie wirkt auf uns in vollem künstlerischen Reize; aber sie wirkt auch nur, wenn sie sich in den Formen kindlich einfacher, naiver Darstellung bewegt. Mitunter gelingt der entwickelten Kunst dieser naive Ton des Vortrags, wie wir's etwa von Goethes „Erlkönig" oder von einigen der besten Balladen Uhlands rühmen können, oder in der bildenden Kunst von Moritz von Schwinds Märchen- und Sagenbildern. Es ist aber unendlich schwierig, solch schlicht naiven Ton auf der Bühne zu treffen, und vollends gar auf der Opernbühne. Hier muß der Textdichter und Komponist notgedrungen starke Drucker aufsetzen und in derben Farbenkontrasten malen, beide dürfen nicht im schlichten Tone des Volksliedes dichten und singen, der vortragende Sänger selbst muß hochpathetisch accentuieren, und je höher Dekorations- und Kostümwesen ausgebildet ist, um so gewisser reißt es uns aus der Illusion der dämmernden Sage, die eben nur in der eigenen Phantasie Leben gewinnen kann, wenn dieselbe einem einfach erzählenden Vortrage folgt, der

uns gar keine Zeit und Stimmung läßt zur realistischen Kritik. Alle unsere romantischen Opern — auch die besten nicht ausgenommen — verfallen dem Fluche des Theatralischen, sowie sich die Hauptpersonen im Zauberkreise der Sagenwelt bewegen. Ich erinnere nur an die öftere Behandlung des „Aschenbrödel" durch Niccolo Isouard, Rossini und andere, an Boieldieus „Rotkäppchen", an Marschners „Hans Heiling", Spohrs „Faust", Webers „Oberon", wie nicht minder an die von Wagner behandelten größeren Stoffe der mittelalterigen Sagenkreise. Wer mit unserer mittelalterigen Volksepik vertraut ist, wer den echten reinen Stil der Volkssage und des Volksliedes in der Poesie kennt, der weiß auch, wie wenig hier von der Naivität des Sagentones im großen oder kleinen Stile zu finden ist. Das Wesen der Oper widerspricht eben diesem Tone.

Darum war es denn auch bei jener klassischen Heldenoper, die sich im Gebiete der altgriechischen Götter- und Heldensage bewegte, fast ebenso schwer, den naiven Ton zu treffen, obgleich der antike Gegenstand an sich schon zu einer leichter erreichbaren äußeren Einfalt und Größe der musikalischen Architektonik leitete. Die griechischen Heroen Händels, Scarlattis, Hasses sind nicht griechisch, sie sind eben doch auch wieder theatralisch im Sinn und Geiste des vorigen Jahrhunderts. Und vielleicht fand nur Gluck in seinen beiden „Iphigenien" so einfache, keusche und erhabene Formen, daß wir bei denselben das Theater und die Oper vergessen und sagen: Hier mutet uns die Musik

helleniſch an. Allein wie vereinzelt ſteht dieſer gelungene Verſuch! Als Mendelsſohn eine Muſik zur „Antigone“ und dem „Oedipus“ komponierte, wagte er's ſchon nicht mehr, den Hellenismus Glucks wieder aufzunehmen; denn die modernen Muſiker haben höchſtens noch ein hiſtoriſches Verſtändnis für das einfach Große und einfach Schöne, ſie fürchten ſich, dasſelbe praktiſch zu verwerten. So griff Mendelsſohn zu einem Chorſtil voll Geiſt und Kraft, der aber viel mehr an alte Kirchenmuſik als an die ſelig heitere Kunſt der Antike erinnert. Eine Zeit, die ſich nicht mehr getraut, Glucks Vorbild in der Oper und Haydns Vorbild in der Symphonie wieder aufzunehmen, kann auch keinen antiken Sagenſtoff muſikaliſch naiv und doch edel und groß behandeln.

Weit leichter als bei der reinen Sagenoper geſtaltete ſich die Löſung des ſchwierigen Problems, wenn die Sage nur im Hintergrunde ſpielt, während wir im Vordergrunde der Handlung leibhaftige moderne Menſchen erblicken. Das iſt der große Vorteil beim „Don Juan“ und „Freiſchütz“. Die handelnden Figuren ſind Fleiſch von unſerem Fleiſch und Geiſt von unſerem Geiſte, und nur von ferne ragt eine Dämonenwelt der Sage in die rein menſchliche Handlung herein. Shakeſpeares „Hamlet“ und „Macbeth“ bilden hier die Parallele zum „Don Juan“, ſie ſind vollauf bühnenwirkſam, was ſich dagegen vom „Sturm“ und dem „Sommernachtstraum“ mit ihren in den Vordergrund geſchobenen Märchengeſtalten viel weniger ſagen läßt. Und doch hat der Dichter den großen

Vorsprung vor dem Musiker, daß er auf der Bühne eine weit naivere Sprache reden darf. Der antike Heros, der germanische Recke der Urzeit in der Gestalt eines Tenoristen oder Baritonisten der modernen Bühne hat immer schon einen verzweifelt harten Stand. Kommen aber gar Götter und Göttinnen, möge es nun Jupiter sein oder Mars, der Amor oder die Diana Glucks, der Brahma Aubers oder der Wotan Wagners, mögen sie Arien singen oder Recitative, endliche oder endlose Melodie, so fallen wir vollends aus aller Täuschung. Denn die reine und echte dramatische Illusion gewährt uns auf der Bühne doch nur der leibhafte Mensch, weil wir eben leibhafte Menschen vor uns sehen und hören, und ein Gott auf dem Theater ist immer ein armer Teufel.

Im Epos ist es anders, da schließen wir die Augen und sehen, was sich die Phantasie nur immer zu gestalten vermag.

XVI.

Neben einer Oper, die ganz oder teilweise auf sagenhaften Motiven beruht, versuchten es dann namentlich deutsche und französische Romantiker, einen novellistischen Stoff, wie er sonst nur der komischen Oper eignete, im Stile der ernsthaften, ja der hochpathetischen Oper zu behandeln. Hier stehen wir auf rein menschlichem Boden, und die Oper tritt in unmittelbarsten Wettkampf mit dem gesprochenen Drama. Das Meisterwerk dieser Gattung ist ohne Zweifel Beet-

hovens „Fidelio“. Die Hauptwirkung der Musik sammelt sich in der Darstellung leidenschaftsvoller Seelenkämpfe. Und diese musikalischen Stimmungsbilder, die Charakteristik des bangenden und verzweifelnden Schmerzes der hingebenden Treue, der Hoffnung, des Erwartens, des Jubels sind mit einer Kraft und Unmittelbarkeit gegeben, die keinem Poeten erreichbar wäre. In ihrer einfachen innerlichen Größe nähert sich diese Oper, welche gar keines Bühnenprunkes bedarf, dem Oratorium. Warum hat diese, unserem modernen Geiste doch so sehr zusagende Gattung keinen allgemeineren Anbau gefunden, warum sind wir dennoch wieder rasch zur Geschichts- und Sagenoper zurückgekehrt? Mir dünkt, aus zwei Gründen. Erstlich ist der Kreis der Stimmungen, Gefühle und Leidenschaften, welche die Musik mit höchster Naturgewalt darstellen kann, vergleichsweise beschränkt. Denn sie vermag nicht, gleich der Poesie, die Konflikte des Gefühls durch Konflikte des Gedankens ins unendlich Mannigfaltige zu nuancieren. Zweitens aber konnte selbst Beethoven die ungeheure Wirkung doch nur erreichen auf Grund der so höchst einfachen Handlung eines „Fidelio“. Diese Oper gibt viel mehr eine große dramatische Situation als ein vollständiges Drama, und es gehörte das ganze Genie eines Beethoven dazu, um dennoch den dauernd durchschlagenden Bühnenerfolg zu gewinnen. Das gelang, wie bekannt, auch nur sehr allmählich, nicht weil Beethoven, wie man jetzt mythisch zu dichten beliebt, ein von seiner Zeit verkanntes Genie gewesen wäre, sondern weil das

Publikum über der Tiefe und Majestät seiner Musik erst die Ansprüche vergessen mußte, welche man herkömmlicherweise an eine Oper stellte, weil es sich gewöhnen mußte, den „Fidelio" als eine Gattung für sich gelten zu lassen. Kleinere Meister konnten und durften weder auf solche persönliche Kraft noch auf solches Entgegenkommen des Publikums rechnen. Sie suchten durch den Reiz novellistisch spannender und verwickelter Handlung zu ersetzen, was ihnen an hinreißender Kraft musikalischer Seelenmalerei versagt war. Allein wenn schon ein Drama mit novellistischem Aufbau fehlerhaft, dann ist vollends eine novellistisch durchgeführte Oper unerträglich. Höchstens ließe sich dieser Satz zu Gunsten des Lustspiels und der komischen Spieloper einschränken. Die ernste Oper verlangt einfach große Gruppen und breite Formen; je verwickelter und spannender die Handlung wird, je wechselnder Personal und Scenerie, um so dürftiger und konventioneller wird die Musik. An diesem Konflikt ist die Mehrzahl der neuen deutschen Opern zu Grunde gegangen.

XVII.

Noch blieben uns historische Stoffe übrig. Selten entlehnte die ältere Oper ihren Vorwurf aus der Geschichte, und selbst dann versuchten die Musiker kaum, die großen Gegensätze des Völkerschicksals neben und mit dem Schicksale des Einzelhelden musikalisch dramatisch zu erfassen oder die individuelle Charakteristik

durch die Farbe der kulturpolitischen Gegensätze des Völkerlebens zu steigern. Dies überließ man dem gesprochenen Drama, welches bei uns Deutschen, vorab seit Schillers „Wallenstein", einem solchen Ideale mit unverdrossenem Eifer nachrang.

Für das politische, religiöse und soziale Pathos findet die Musik der Bühne nur in Ausnahmefällen den vollgültigen Ausdruck. Derjenige neuere Meister, welcher sich in dieser Richtung besonders versucht, aber nach guten Anläufen doch immer nur ein höchst bedenkliches Gesamtresultat erreicht hat, ist Meyerbeer. In seinen „Hugenotten" und im „Propheten" soll das religiös-politische, dann das sozial-politische Pathos den musikalischen Grundton der Oper geben. Es gelingt auch dem Komponisten, den Gegensatz der Hugenotten und Katholiken, oder das Wiedertäuferwesen, musikalisch zu symbolisieren. Allein die privaten Empfindungen der Hauptpersonen überwuchern daneben. Die novellistische Episode vom Liebeskampf Valentinens wird musikalisch bedeutender und fesselnder als der historische Kampf der Hugenotten, welcher zuletzt im reinen Theatereffekt verpufft. Umgekehrt steht die Sache im „Wallenstein", wo Thekla und Max nahezu als eine Konzession fürs Theater erscheinen, während der große historische Konflikt poetisch die Hauptsache bleibt. Hätte Meyerbeer Aehnliches versucht, hätte er's mit der künstlerisch reinen Hand eines Schiller durchführen können, so würde er viel mehr zum Oratorium als zur Oper gekommen sein, wovon er dann freilich himmelweit entfernt war.

Wir besitzen auch Opern, die man politische nennen könnte, insofern sie einen tiefen politischen Eindruck hervorgebracht, ja aneifernd in die Zeitereignisse eingegriffen haben und deshalb sogar in der politischen Geschichte genannt werden. Ich meine Rossinis „Tell" und Aubers „Stumme" wegen ihres Zusammenhanges mit den Bewegungen der Julirevolution. Allein, wenn auch die aufregende politische Wirkung dieser Opern zu jener Zeit nicht zu leugnen ist, so lag der letzte Grund doch vielmehr in Einzelheiten und Aeußerlichkeiten. Trotz der zündenden Kraft der Aufruhrscene in der „Stummen" wird doch niemand die Oper heutzutage mehr eine politische nennen, weil die novellistisch opernhaften Charaktere Masaniellos, Fenellas u. s. w. musikalisch so viel stärker in den Vordergrund treten als das politische Pathos. Man braucht übrigens nur Schillers „Tell", der ein wirkliches politisches Drama ist, mit Rossinis „Tell" zu vergleichen, der bloß zufällig eine politische Oper wurde, dauernd aber eine effektvolle Sonntagsoper geblieben ist, um des vollen Gegensatzes inne zu werden. Der politische Nerv eines Dramas liegt nicht in der Naturgewalt einzelner Aufruhrscenen, sondern in der Entwickelung nationaler und politischer Gedankenkämpfe, welche vorausgegangen sind. Diese müssen wir auf der Bühne miterlebt haben, verkörpert durch die handelnden Personen. Dergleichen voll und tief darzustellen, ist wohl dem echten dramatischen Dichter möglich, dem Opernkomponisten aber wird es versagt sein.

Viel eher ließe sich ein politisches Oratorium

denken. Hier kann man weit gedankenhafter motivierend vorbereiten als auf der Bühne. Die unentbehrliche Episode einer Liebesgeschichte fällt von selber hinweg. Das Volk wird in den Chören zur mithandelnden Person, ja diese Chöre überwiegen wohl gar musikalisch, was in der Oper nicht angehen würde. Große politische, religiöse und soziale Gegensätze lassen sich musikalisch überhaupt sicherer in Chormassen zeichnen als im Sologesange. Händel gibt uns hundertfach den Beweis und wirkt in den Chören seiner Oratorien eben darum meist so viel tiefer als in den Arien. Nicht weil er etwa jene musikalisch allezeit reicher und sorgsamer durchgebildet hätte als diese, sondern weil er im Chore Raum, Zeit und Stoff gewinnt, ein vertieftes Bild der nationalen und religiösen Motive auszuführen, so daß wir den Eindruck bekommen, als sei der religiöse und politische Gedankengehalt vielmehr dem vielstimmigen Satze vorbehalten, die individuelle Stimmung dagegen der Arienmelodie. Bei dem gesprochenen Drama politischen oder religiösen Inhalts wird es umgekehrt sein. Der Dichter wird die bewegenden politischen Gedanken Einzelpersonen zuteilen müssen, durch Volksscenen kann er nur noch ein allgemeines Stimmungsbild hinzufügen. Im Oratorium denkt die Masse politisch, das Individuum empfindet; im politischen Drama entwickelt das Individuum den Gedankenkampf eines Volkes, welches im Hintergrunde bleibt. Darum gehört das politische, soziale, religiöse Drama auf die Bühne, die entsprechende Oper in den Konzertsaal.

So ist es nun gekommen, daß wir uns dem Ziele einer wirklichen historischen Oper immer nur in kleinen Versuchen von fern her genähert haben, dagegen stets wieder zurückgekehrt sind zu den im engeren Sinne romantischen, sagenhaften Opernstoffen. Der Konflikt zwischen Epik und Dramatik, der Gegensatz einer theatralisch-opernhaften Behandlung und eines seiner Natur nach naiven Gegenstandes geht durch unsere ganze neuere und neueste Opernwelt, wie ein ähnlicher Konflikt auch der älteren antikisierenden Oper nicht erspart war. Und während wir uns im Drama bestrebten, zu einem tieferen Gedankeninhalt, zu großen politischen und nationalen Stoffen aufzusteigen, sind wir bei der Oper in der romantischen Zauberwelt befangen geblieben. Dadurch steht aber die moderne Oper im vollen Gegensatze zu unserer übrigen modernen Kultur, im Widerstreit mit unserer neueren und neuesten poetischen und kritischen Entwickelung. Dem stimmungsreichen, aber gedankenarmen theatralischen Romantizismus sind wir in den übrigen Künsten entronnen und die Kritik hat sich überall mit den schärfsten Waffen gegen denselben gewendet; in der Oper dagegen blieben wir, schaffend oder genießend, die alten Romantiker bis auf diesen Tag; nicht weil wir es wollten, sondern weil es die Oper gewollt hat.

XVIII.

Man sieht: die Summe der inneren und äußeren Widersprüche häuft und steigert sich, je weiter wir in einer historisch-kritischen Analyse der Oper vorrücken.

Ich wende mich nun aber zu zwei Gebieten, auf welchen diese Widersprüche noch viel greller hervortreten. Das eine umfaßt den Operntext in seinem Zusammenhange mit der Musik, das andere die Doppelaufgabe der Musik, dramatische Bewegung in voller Energie darzustellen und dennoch Musik zu bleiben. Ich fasse zunächst den ersten Punkt ins Auge.

Mit der Oper wirken allemal zwei schaffende Künstler zusammen: der Poet und der Musiker. Sollte nun die Oper ein harmonisch vollendetes Kunstwerk sein, so müßten Text und Musik die gleiche Vortrefflichkeit haben. Dies ist kaum jemals der Fall gewesen; häufiger kam es allerdings vor, daß beide gleich schlecht waren.

Die Stellung des Textdichters zum Komponisten war nach Zeit und Land vielfach verschieden. Bei den ältesten Opern vertrat der Poet die reifere, der Musiker die noch unreife Kunst, und so beginnt die Geschichte der Oper mit der Ueberlegenheit des Dichters, ähnlich wie unsere lyrische Poesie geraume Zeit der Liederkomposition überlegen war. Allein die jugendliche dramatische Musik wuchs rasch empor, die Partitur wurde bald dem Libretto ebenbürtig. Metastasio repräsentiert diese Epoche bei den Italienern, Quinault bei den Franzosen. Damals vermochte man noch als Operndichter selbständigen und dauernden Ruhm in der Litteraturgeschichte zu gewinnen. Quinault konnte durch seine Operntexte die Niederlage wieder gut machen, welche ihm Boileaus Satiren wegen seiner mittelmäßigen Tragödien beigebracht hatten, und die Franzosen lasen noch die artigen Verse

seiner Librettos, als sie die dazu komponierte Musik Lullys bereits vergessen hatten. Apostolo Zeno und Metastasio übten durch ihre Texte einen mitbestimmenden Einfluß auf den Entwickelungsgang der italienischen Oper, und man kann die Leistungen der letzteren im zweiten Viertel des vorigen Jahrhunderts gar nicht charakterisieren, ohne fortlaufenden Hinblick auf Metastasio. Er diente nicht bloß dem Komponisten, sondern er belehrte auch einen Hasse, wie nicht minder die Sänger und Sängerinnen. Gleich manchen seiner Genossen konnte er als „Hofoperndichter" leben und bezog in dieser Eigenschaft zu Wien das damals enorme Gehalt von 4000 Gulden. Seine Texte erschienen noch am Schlusse des Jahrhunderts in einer Gesamtausgabe, während die meisten der zahllosen Kompositionen derselben längst in den Bibliotheken begraben lagen. Wilhelm Heinse, der uns nicht bloß die italienische Opernmusik jener Periode so begeistert analysiert, sondern auch ihre Schätzung durch die Zeitgenossen darstellt, wendet diesen Texten eine Teilnahme neben den berühmten Kompositionen zu, die wir für moderne Librettos nicht mehr aufwenden. Selbst in späterer Zeit konnte sich da Ponte, der Dichter der „Danaiden", des „Baum der Diana", des „Figaro" und des „Don Juan", durch seine Librettos einen bedeutenden poetischen Namen machen, obgleich er schon nicht mehr die musikalische Poesie als Lebensberuf zu behaupten vermochte.

Bei den Deutschen stand es freilich anders im achtzehnten Jahrhundert. Die Musik überflügelte an-

fangs weitaus unsere tief gesunkene Poesie, die Vorliebe der Musiker für die italienische Sprache reizte ohnedies die deutschen Dichter nicht zum Wettkampfe mit den Komponisten, und als unsere klassische Litteraturperiode anbrach, war das frühere Gleichgewicht von Partitur und Libretto schon zerstört, der Text galt bereits als das Untergeordnete, Handwerksmäßige, die Musik als das künstlerische Hauptstück der Oper. Wir besitzen zwar einzelne sonst unbedeutende Dichter, welche durch große Tonmeister, denen sie mit einzelnen Operntexten trefflich dienten, einen dauernden Namen gewonnen haben, wie Bretzner, Treitschke, Kind; — aber einen deutschen Textdichter, der als solcher epochemachend in der Litteratur- und Musikgeschichte geworden wäre, gibt es nicht. Dazu kommt, daß wir fortwährend mit den elendesten Uebersetzungen italienischer und französischer Textbücher überschwemmt wurden. Hier haben wir eine chronische Mißhandlung der Sprache und des gesunden Menschenverstandes aufzuweisen, wie auf gar keinem anderen litterarischen Gebiete, nicht einmal der Romanübersetzungen. Das ungeheure Uebergewicht der Partitur über das Buch entschied sich aber gerade in unserer klassischen Musikperiode: als wir uns eben der herrlichsten Bühnenmusik erfreuten, faßte das Vorurteil Wurzel, daß der Text ziemlich gleichgültig, ja daß zu einer Oper auch der schlechteste Text gut genug sei.

Während vordem in Italien und Frankreich die Partitur mitunter früher veraltet war als das Textbuch, so veraltete bei unseren meisten Opern der Text

früher als die Musik. Wo aber dies geschieht, da ist eben das innere Gleichgewicht, die volle Harmonie des ganzen Kunstwerkes gestört, und wenn auch die Musik an sich von unvergänglicher Schönheit wäre.

Nun könnte man sagen: dieselbe Gefahr droht bei aller Vokalmusik. Ohne Zweifel ist sie hier auch überall vorhanden, und jedenfalls die reine Lösung der Aufgabe nicht so sicher in des Musikers Hand gelegt wie bei der rein instrumentalen Kunst. Allein man muß doch unterscheiden. Nehmen wir die Liederkomposition. Hier ist das Gedicht ein für sich selbständiges, fertiges Kunstwerk, welches vom Dichter geschaffen wurde, ohne die notwendige Voraussetzung der musikalischen Komposition. Es ist ein Glück oder Unglück, wenn sich ein Musiker des Textes bemächtigt. Der Liederkomponist wird sich, wenn er seine Aufgabe richtig faßt, dem Dichter unterordnen müssen und wird dies um so mehr thun, je bedeutender das Gedicht, je mehr es bereits übergegangen ist in das Bewußtsein der Nation. Wer z. B. ein Goethesches oder Heinesches Lied ganz frei, ohne Rücksicht auf den Charakter des Dichters komponieren, wer es als bloßen „Text“ nehmen wollte, der würde schon dadurch einen künstlerischen Fehler begehen. Der Musiker hat es dann aber auch in der Hand, sich die besten Gedichte zu wählen. Ist er so unbesonnen, daß er fehlgreift, so wird geschehen, was bei den meisten Opern geschah, es wird seine Musik, und wäre sie auch noch so trefflich, zu Grunde gehen mit dem Veralten des Textes. Das sehen wir leider nur allzu oft. Sind doch so

viele Mozartsche Lieder uns kaum genießbar wegen der schlechten Texte, droht doch so mancher herrlichen Schubertschen Melodie ein rasches Verschwinden wegen des unglücklich gewählten Gedichts. Solche Mißgriffe mögen gerade dem eifrigsten, dem absoluten Musiker leicht begegnen, und Reichardt, der halb Litterat, halb Musiker war, hat seiner Zeit seine Liederdichter weit vorsichtiger gewählt als Mozart und Haydn; allein wo ein solcher Mißgriff eintritt, da bleibt er doch subjektiv und trifft nicht, wie mit Notwendigkeit, die ganze Gattung.

Günstiger als der Liederkomponist ist der Kirchenmusiker gestellt, welcher in den typischen Texten des Rituals und der Bibel eine gleichsam eherne Grundlage seiner Musik findet, die vielleicht nicht allen Anforderungen moderner Aesthetik entspricht, aber doch schon durch ihren typischen Charakter dem Wechsel des Geschmackes entrückt ist. Dagegen wird der Oratorienkomponist fast so schlimm daran sein wie der Opernkomponist; und doch — lange nicht ganz so schlimm! Denn bei der Oper, welche auf der Bühne wirken soll, ist der dramatische Aufbau unendlich entscheidender und rächt sich folglich jeder Fehler gegen die gesunden Grundsätze der Dramatik weit härter als bei der mehr erzählenden und lyrischen Anlage des Oratoriums.

Aus den vorangestellten historischen Notizen ergibt sich nun für die deutsche Oper folgendes wunderliche und wenig trostreiche Resultat.

Daß die Franzosen und Italiener vor Zeiten ein

leidliches Gleichmaß von Buch und Partitur besessen hatten, berührt uns nur mittelbar; die gleichzeitige deutsche Oper — ich denke an Kaiser und seine Genossen — wurde dieses Vorzugs nicht teilhaftig.

Wenn noch früher Heinrich Schütz einen Textdichter wie Opitz fand, und also ein bedeutender Poet neben einem bedeutenden Musiker an den Pforten der deutschen Oper im siebzehnten Jahrhundert steht, so hat dies für uns nur den Wert einer glückverheißenden Sage, denn die Musik von Schütz ist verloren gegangen.

Als Hiller Texte von Chr. F. Weiße, Benda Gotterſche Texte komponierte, standen Musiker und Dichter wohl ebenbürtig nebeneinander; nur war die Gattung jener Opern leider eine kleine und die Gesamtwerke verfielen rasch der Geschichte. Dasselbe gilt auch von den Kotzebueschen Texten, welche späterhin Himmel, Weigl, B. A. Weber und andere in Musik setzten.

Bei Wielands „Alceste", komponiert von Schweitzer, und bei Goethes Operetten, an welchen sich Reichardt und zahllose Spätere versuchten, überragt zwar der Name des Dichters weitaus die Namen der Musiker und die Texte blieben teilweise in der Litteratur lebendig, während die Musik vergessen wurde. Allein weder für die Geschichte der Oper noch auch des bloßen Operntextes gewannen trotzdem Wieland oder Goethe epochemachende Bedeutung.

Als sich unsere Oper musikalisch immer höher hob, verfiel der deutsche Text mehr und mehr dem litterarischen Handwerk. Und wenn z. B. Weber beim

„Freischütz" ein wirklich höchst wirksames Buch fand, — wie schwer mußte er für diesen Glücksfall bei den Texten der „Euryanthe" und des „Oberon" wieder Sühne zahlen! Wenn Spohr beim Texte seiner „Jessonda" Glück hatte, wie unglücklich traf er's beim „Faust"! Es ging selbst den besten Meistern mit guten oder schlechten Operntexten ziemlich genau wie mit den Treffern und Nieten in einer Lotterie.

Glucks auf ein deutsches Buch komponierte Oper, seine „Mekkapilger", ist uns heute textlich ungenießbar, während uns seine italienischen und französischen Texte noch immer erträglich oder auch ganz gut erscheinen. Mozart hatte mit seinen italienischen Texten einen entschiedenen Vorsprung vor den deutschen. Wenn wir uns lange genug ärgerten über die schlechten Uebersetzungen seines „Idomeneo", „Figaro" und „Don Juan", so können wir jetzt wenigstens durch verbesserte Uebertragung den Urtext unter der Hand gleich mit verbessern und bei „Così fan tutte" das schlimme Original völlig umgestalten. So besitzen wir jetzt bereits bessere deutsche „Don Juan"-Texte, als sie zu Mozarts Zeit jemals geschrieben worden wären, lediglich weil der Urtext kein deutscher war! Ging es doch auch ähnlich bei Händels englischen und italienischen Kantaten- und Oratorientexten, die in der sorgsamen Uebersetzung von Gervinus so bedeutend gewannen und nun einen weit günstigeren Eindruck machen als so viele Kantatentexte Sebastian Bachs, von denen wir leider sagen müssen, daß sie ursprünglich deutsch gedichtet sind, und also der kritischen Feile weit

schwerer zugänglich! Denn auch hier lehrt nur die Not beten.

Mit unserer gesteigerten litterarisch-kritischen Bildung, mit den erhöhten dramatischen Ansprüchen nahmen auch die Anforderungen an den Text der Oper zu. Die Periode ist vorbei, wo man überwiegend die Musik hörte und den Text darüber vergaß. Der theoretische Satz, daß Text und Musik sich decken und in künstlerischer Tüchtigkeit entsprechen sollen, ist heutzutage selbstverständlich. Allein sind schon die Opernkomponisten dermalen weit seltener geworden wie vorher, so findet sich vollends nur ganz ausnahmsweise noch ein wirklicher Poet bereit, Operntexte zu dichten. Die gebildeten Musiker wissen oft recht gut, wie schwach das Buch ist, welches sie komponieren: im reinen Notstand greifen sie dennoch zum schlechten Text. Fällt aber eine Oper durch, — wie es gegenwärtig bei der Mehrzahl der neuen Werke zu geschehen pflegt — dann schiebt der Komponist dem Dichter und der Dichter dem Komponisten den Mißerfolg in die Schuhe.

XIX.

Woher kommt es übrigens, daß so selten ein guter deutscher Dichter sich entschloß, Operntexte zu dichten, und daß, wenn es ja geschah, dieser Text in der Regel den Erwartungen, die man von seinem Autor hegte, nicht entsprach? Warum sind etwa Goethes und Wielands Texte keineswegs ebenbürtig den bedeutenderen übrigen Dichtungen dieser Meister? Auch

in neuester Zeit haben treffliche Poeten (ich erinnere an Geibels „Lorelei") gelegentlich einen Operntext gedichtet, ohne daß man einen tieferen Einfluß auf das Problem der Textreform verspüren konnte. Nicht der Zufall hat jenes Problem zu einem bis jetzt unlösbaren gemacht; der Grund liegt wiederum in der Natur der Sache.

Wenn ein Dichter einen echt dramatischen Stoff gefunden hat, so wird er ihn gewiß nicht als Operntext bearbeiten. Man kann vielmehr annehmen, daß es die unbedeutenderen, wenigstens die dramatisch nicht vollwichtigen Stoffe sind, welche er allenfalls für einen Operntext beiseite legen wird. Allein nähme er auch das Beste, um das Beste zu geben, so stellt sich ihm doch eine Schwierigkeit entgegen, welche in dem Maße wächst, je mehr der Poet ein ganzer Dichter ist; und das sehen wir gerade bei Goethe. Der Dichter eines Textbuches soll bloß den Rahmen geben, die Grundlinien der Charaktere und der Handlung. Je weniger er ausführt, desto besser für den Komponisten. Der Operntext soll kein für sich allein lebensfähiges Kunstwerk sein, wie etwa das Lied, welches nachher zufällig seine Melodie findet. Es müßte also der berufenste Dichter eines Operntextes die ganze Kraft seines Talents auf Erfinden, Gruppieren und Andeuten wenden, das heißt, der Poet müßte gerade da aufhören, wo er eigentlich anfangen möchte. Wenn in älterer Zeit italienischen und französischen Dichtern dieses Problem weit besser gelungen ist als viel höher begabten deutschen Kunstgenossen, so rührt dies wohl daher,

daß bei den deutschen Dramatikern die Gabe der Erfindung und des Aufbaues in der Regel zurücksteht hinter dem Talente der Charakteristik und der Motivierung in der Dialektik der Gedanken und Gefühle. Goethe war nicht so ganz Dramatiker wie Schiller, darum konnte er noch Operntexte schreiben, für welche Schiller nicht entfernt die nötige Selbstentäußerung gefunden hätte. Es erschiene aber vollends barock und komisch, wollten wir uns den dramatischsten aller Dramatiker, wollten wir uns Shakespeare als Operndichter denken. Was er so überreich besaß, das würde ihn und den Komponisten gehemmt haben, und was er zum Libretto am meisten bedurft hätte, das fehlte ihm. Der Konflikt des Poeten mit sich selber und dann weiter sein nicht minder unvermeidlicher Konflikt mit dem Musiker ließ die Deutschen so selten zu erträglichen, ich will nicht sagen ausgezeichneten Operntexten gelangen und schreckte die begabtesten Dramatiker von solcher Sisyphusarbeit zurück.

Da wäre es denn wohl das Richtigste, wenn der Komponist seinen Text sich selbst dichtete? Im Prinzip ohne allen Zweifel, wie überhaupt jedes harmonische Kunstwerk nur einen Meister haben kann. Man sollte auch meinen, in ihrer ursprünglichen Einfachheit hätte die Oper eigentlich mit einem einzigen Dichterkomponisten beginnen müssen. Doch war dies gerade umgekehrt, und erst die neueste Zeit brachte uns mehrfache Beispiele, daß der Komponist sein eigener Dichter gewesen ist, und zwar ermutigende Beispiele. Ich brauche nur an Lortzing und Richard Wagner zu

erinnern. Der letztere erhob die einheitliche Abfassung der Oper durch eine Hand vollends zum Prinzip.

Uebrigens ist es charakteristisch, daß diese Versuche gerade in Deutschland vorkommen, während sich die Franzosen und Italiener bei der herkömmlichen Arbeitsteilung beruhigen; ja viele französische Librettos haben sogar mehrere Verfasser.

Von den altitalienischen Operndichtern forderte man musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten. Metastasio, der Typus dieser Poeten, war zugleich Musiker und verstand eine Arie nicht bloß zu dichten, sondern auch zu komponieren. Umgekehrt fordern wir Deutsche jetzt, daß der Opernkomponist dichten könne. Vor hundert Jahren würde man einen Fachmusiker, der Verse gemacht, einen poetischen Dilettanten genannt haben; heutzutage würde man gegenteils einem Poeten, der gleich Metastasio seine eigenen Verse komponierte, einen musikalischen Dilettanten nennen.

Nun unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß ein moderner Musiker, welcher befähigt ist, Opern zu komponieren, in der Regel so viel formale poetische Technik besitzen wird, daß er leidliche Verse machen kann. Allein gute Verse machen noch lange keine gute Oper. Wir haben wirksame Operntexte mit sehr schwachen Versen und wirkungslose mit glänzender Diktion. Das Wichtigste ist die Erfindung des Stoffes und der knappe musikalisch-dramatische Aufbau des Textes. Sehr selten wird aber ein Musiker gerade diese Spezialität poetischer Befähigung besitzen. Denn die eigentümlichste Gabe des Musikers bleibt es doch immer, Stimmungen

in ihrer größten Tiefe und Mannigfaltigkeit auszusprechen, Gefühle in ihre feinste Verzweigung zu verfolgen, sie zielt also nach einer von den Vorzügen des guten Librettodichters völlig abgewandten Seite. Der Sprachgebrauch nimmt zwar das Wort „Komposition" doppelsinnig und redet von der Komposition des Dichters wie des Musikers. Allein beide sind grundverschieden. In der poetischen Komposition erwächst der Aufbau aus den Gedanken, in der musikalischen ranken sich die Gedanken an den symmetrischen Bau der Form. Letzteres gilt freilich im strengsten Sinne nur von der ganz selbständigen, rein instrumentalen Kunst; allein je genauer die musikalische Architektonik dem Worte des Dichters folgt, um so unmusikalischer wird sie eben auch. Die musikalisch günstigsten Texte werden darum diejenigen sein, welche gar keinen Gedankengang, gar keine poetische Komposition in sich schließen, wie Kyrie eleison, Halleluja und Amen; denn mit ihnen kann der Musiker machen, was er will.

Wenn sich der Musiker seinen eigenen Operntext dichtet, so ist doch das Gelingen immer problematisch; und bis jetzt hat sich auch kein Musiker gefunden, dessen Textbuch nach Form und Gehalt ebenbürtig seiner musikalischen Leistung gewesen wäre. Man mag dies bestreiten. Allein auch zugegeben, das Problem sei einem oder dem andern Komponisten wirklich geglückt, so wäre dies doch nur eine sehr seltene Ausnahme, die sich in langem Zeitraume nicht wiederholen wird. Nun bleibt es aber denn doch höchst bedenklich, das ganze Gelingen einer Kunstgattung, die Har-

monie und Vollendung derselben auf eine seltene Ausnahme zu gründen.

XX.

Die dramatische Form und der dramatische Geist ist es, was die moderne Kunst wesentlich von der mittelalterlichen unterscheidet. Im Zentrum der neueren Poesie steht das Drama. Die Tragödie bildet seit Shakespeare den Höhepunkt der englischen, seit Corneille der französischen, seit Schiller und Goethe der deutschen Dichtung. Es ist ein Zeichen unseres poetischen Epigonentums, daß nach Goethes Tode vielmehr die Lyrik und Novellistik in den Vordergrund getreten ist, allein auch im Liede und der Erzählung weht trotzdem der dramatische Geist.

Steht in ähnlicher Weise die Oper etwa im Zentrum der neuern Musik?

Ohne Zweifel war es auch in der Tonkunst das Streben nach Dramatik des Ausdrucks, was die neuere Epoche von der mittelalterlichen der Palestrina-Periode abhob. Palestrina ist kein Dramatiker gewesen; in Orlando Lasso glimmt leise der dramatische Funke; ungleich stärker dramatisiert Heinrich Schütz in seinen Psalmen; Händel und Bach konnten schon darum nicht mehr vorwiegend a capella, sie konnten keine bloße Vokalmusik für die Kirche schreiben, weil sie des Orchesters, des Recitativs, der Arie zur energisch dramatischen Wirkung selbst im Kirchensatze bedurften. Die höhere Instrumentalmusik wird in ähnlichem Maße fort-

schreitend dramatischer, wie die Malerei von Leonardo bis Rubens. Unsere Sonate ist zuletzt so dramatisch geworden, daß sie aufhörte, Sonate zu sein. Trotzdem hat die Oper nicht jene maßgebende Stellung im Mittelpunkte der deutschen Tonkunst wie das Drama inmitten der Poesie.

Bach und Händel wandten sich vielmehr ab von der Oper, um ihr Bestes zu leisten. Sie suchten den tiefsten dramatischen Ausdruck nicht auf der Bühne, sondern in der Kirche, in der Kantate und im Oratorium. Die große Epoche der neueren Tonkunst, welche mit Haydn beginnt, hat ihren Schwerpunkt vielmehr in der reinen Instrumentalmusik als in der Oper gefunden. In jener klassischen Zeit bis zum Abschlusse der Beethovenschen Periode herrschte die Symphonie und Sonate, obgleich Mozart damals die Oper so hoch erhob. Die alten Italiener hatten die Opernarie selbst in die musikalische Messe verpflanzt; Mozart impfte den Symphoniesatz auf die Arie; ohne Zweifel zum Vorteil der Arie. Ob aber zum Vorteil der Oper?

Die Gegenwart steht noch immer unter dem überwältigenden Einflusse Beethovens. Er war ein geborener Dramatiker; dennoch entfaltete er die höchste Kraft dramatischen Ausdrucks lieber in Symphonien und Quartetten, als daß er den einmal betretenen Weg der Oper weiter verfolgt hätte. Die deutsche romantische Schule hat in der Oper eigentümliche und schöne Blüten getrieben; aber die Reform der formlos verwildernden Romantik war zweien Meistern vor-

behalten, die sich wieder von der Oper abwandten: Mendelssohn und Schumann. Beide ließen sich's am Bühnenversuche genügen, ihren eigentlichen Wirkungskreis fanden auch sie wieder im Konzertsaale.

Von unseren bahnbrechenden Meistern der vorklassischen, klassischen und romantischen Zeit stehen und fallen überhaupt nur zwei mit der Oper: Gluck und Weber. Alle anderen, selbst Mozart, würden Größen ersten Ranges bleiben, auch wenn sie niemals eine Oper geschrieben hätten. Die für die formelle Ausprägung der deutschen Schreibart, für den „nationalen Stil", zumeist maßgebenden Tonsetzer: Bach, Haydn und Beethoven, entfernten sich auch am meisten vom bewegenden Zentrum der Oper.

Nun scheint es aber vielen, als ob dieses Verhältnis gegenwärtig sich anders gestaltet habe, als ob durch Richard Wagner die Oper wirklich in den Mittelpunkt der neuesten deutschen Musik gekommen sei. Diese Frage ist noch keine historische, sie wird erst von kommenden Geschlechtern beantwortet werden können. Nur eine Thatsache steht wohl heute schon fest: Gerade der neueste Versuch, die Oper zum Ausgangspunkte der musikalischen Bewegung, zum Grundstein einer neuen Epoche zu machen, bildet den Quell des heftigen Kampfes, der sich gegen Wagner erhoben hat. Denn indem Wagner die Oper ins Zentrum der Musik stellte, war er zugleich genötigt, angriffsweise gegen die Theorie und Praxis unserer größten älteren Meister vorzugehen, gegen die eigensten Traditionen unseres nationalen Stiles. So gestaltet sich auch hier die

Gegenwart der Oper, welche noch nicht Geschichte ist, dennoch bereits zu einer Kriegsgeschichte. Und es dürfte dann doch Bedenken erregen, eine Kunstform, die von jeher im Kampfe mit sich selber lag, und in Widerspruch tritt mit jenen Grundformen musikalischer Architektonik, die wir vorab deutsche nennen, zum Ausgangspunkte einer reformatorisch-nationalen Bewegung zu machen.

XXI.

Ich habe von verschiedenen Seiten her gezeigt, wie die Oper mit sich selbst im inneren Widerstreit befangen war und ist. Ich will jetzt diesen Kampf da verfolgen, wo er am tiefsten und heftigsten geschlagen wird. Und da behaupte ich: die für die Bühne bestimmte dramatische Musik gerät in Konflikt entweder mit dem Wesen der Musik oder mit den obersten Anforderungen der Bühne.

Auch diesmal suche ich meinen Satz historisch zu erhärten.

Die italienische Götter- und Heldenoper, wie sie in Deutschland bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts herrschte, gab nicht sowohl eine fortlaufende dramatische Entwickelung als eine Zusammenstellung scenischer und musikalischer Bilder. Die einfachen Stoffe und die bescheideneren Ansprüche an die musikalische Dramatik ermöglichten und entschuldigten dies in einer Zeit, wo man überhaupt über der Musik den Text, über dem Gesang die Bühne vergaß.

Nun ist es aber das Wesen des Bühnendramas,

daß eine stetig und rasch vorschreitende Handlung vor unseren Augen sich entfalte. Diese Handlung bewegt sich zunächst in einem fortlaufenden Dialog. Es mußte für die Oper eine eigene Form solch fortlaufender musikalischer Rede erfunden werden, und wir können dieselbe bis in die ältesten Anfänge dieser Kunstgattung verfolgen. Es ist das Recitativ, wie es schon in Peris und Rinuccinis „Daphne" angewendet wurde, und man kann sagen, das Recitativ hat überhaupt erst die Oper ermöglicht.

Nun ist aber das Recitativ unorganische Musik. Es sind nur einzelne musikalische Elemente in ihm enthalten, aber nicht zu einem selbständig lebensvollen Ganzen verwoben. Statt des taktmäßigen musikalischen Rhythmus hat es den accentuierten rhetorischen, statt der Melodie bloße Deklamation, statt der Kontrapunktik formlose Modulationen. Als ein primitives Vorgebilde der wirklichen Musik ist das Recitativ uralt. Lange bevor man an eine Oper dachte, besaßen die Griechen recitativische Deklamation, besaß die mittelalterige Kirche das Recitativ in ihren Antiphonien und Litaneien. Allein bezeichnend genug sind es später in der Kirche nicht sowohl die Musiker, die Sänger des Chores, als die Nichtmusiker, die Priester und die Gemeinde, welche das Recitativ ausführen. Es gehört viel mehr dem Kultus als der Kunst.

Auf der Bühne ist nun der Hauptzweck dieses halbmusikalischen Recitativs, einen vom Sänger im Vortrage frei zu gestaltenden Dialog zu ermöglichen. Durchgebildete Melodie und Harmonie würde da zu

einer beschwerenden Last werden und die freie Bewegung des Darstellers hemmen. Darum war es ein äußerst zweckmäßiger Brauch, daß in der altitalienischen Oper nicht das Orchester die Recitative begleitete, sondern der Kapellmeister, welcher mit der Allongeperücke und im roten Mantel am Flügel saß. Ihm war die Möglichkeit gegeben, jedem rascheren oder langsameren Tempo und Einsatze des vortragenden Sängers zu folgen; der Sänger konnte gleichsam musikalisch frei sprechen, während er bei durchgebildet mehrstimmiger Instrumentalbegleitung durch Takt und Tempo gebunden gewesen wäre. Da aber bei dieser trockenen und dürftigen Form des Recitativs (treffend nennt man es „Seccorecitativ") die Beweglichkeit des Vortrags allerdings den höchsten Grad erreichen kann, andererseits dagegen ein tieferer musikalischer Ausdruck nicht zu gewinnen ist, so verband man mit dem Seccorecitativ das sogenannte obligate Recitativ, das heißt, man fügte ausgeführtere, von Instrumenten begleitete halbmelodische Episoden dazwischen.

Ist nun aber das Recitativ halbfertige, elementare Musik, so wirkt es unter Umständen auch mit elementarer Kraft; die Naturgewalt des rednerischen Rhythmus und der Modulation kann hier in einer Unmittelbarkeit zur Geltung gebracht werden, welche von der durchgebildeteren Musik kaum erreicht wird. Allein dieser große, weil einfachste Effekt behauptet sich nur bei sparsamster Anwendung und durch den Kontrast gegen vollgültige Musikformen. Häufige und lange Recitative verfallen dem Fluch der Langweile.

Darum wurde das langgedehnte Recitativ, wie man's in den Kirchen hörte, die „Litanei", schon seit unvordenklicher Zeit zum Sprichwort für langweilige Musik. Je mehr das Recitativ in Oratorien und Opern herrscht, um so gewisser droht es zur Litanei zu werden. Lullys fortlaufende rhetorische Recitative erschienen den Zeitgenossen erhaben; dann imponierten sie wohl noch durch die Erhabenheit der Langweile, zuletzt wurden sie schlechthin langweilig, und als man sie längst nicht mehr hören mochte, wurden noch die Ouverturen, Märsche und Tänze der Lullyschen Opern gespielt, welche ihnen zur Folie gedient hatten. Das heißt der undramatischste Teil der Oper veraltete weit später als der dramatischste.

Es liegt in der geschilderten Natur des Recitativs, daß es sich mit der Zeit weit weniger verändert hat als die durchgebildete Musik. Aus einem bloßen Recitativ die Epoche, die Schule, den Meister zu erraten, ist meist sehr schwer, nicht selten unmöglich; denn nur wenige Komponisten haben ausgesprochen originelle Recitativformen erfunden. Zur ästhetischen Monotonie gesellt sich die historische.

Unter den älteren deutschen Meistern gibt es zwei, welche ganz besonders durch weise Sparsamkeit in der Anwendung des Recitativs hervorleuchten: Bach und Mozart. Bach erreicht durch das knappe Maß und den gutgewählten Platz seiner obligaten Recitative oft ganz überwältigende Wirkung, während Händel, trotz einzelner den Bachschen ebenbürtiger Recitativsätze, doch gar manchmal durch das Uebermaß

des Recitativs ermüdet. Allein Bachs Kantaten und Passionswerke sind eben auch keine Dramen, folglich war es ihm weit leichter gemacht, die rechte Oekonomie des Recitativs zu treffen. Bei Mozart rühmt man den sparsamen und eben darum höchst drastischen Gebrauch ganz kurzer Recitative in der „Zauberflöte". Allein diese Oper hat daneben gesprochenen Dialog im Uebermaße, sie ist ein wunderbar einsames Gebilde, welches in keine gangbare Gattung paßt, und jedenfalls kein eigentliches musikalisches Drama. Im „Don Juan" hebt sich das sparsame obligate Recitativ wahrhaft imposant über die fortlaufenden Seccorecitative empor. Nur wurde diese weise Sparsamkeit erst ermöglicht durch ein Uebermaß von Arien, an welchem „Don Juan" als dramatisches Gesamtwerk ohne Zweifel leidet.

Man könnte die niemals vollauf geglückten Versuche mit der Oekonomie des Recitativs folgendermaßen nach Epochen ordnen. Beim altfranzösischen Musikdrama überwuchert das Recitativ, fortwährend mit einem fragmentarischen Arioso vermengt, in ermüdender Weise und erstickt die organische Musik. Bei der altitalienischen Oper ermüdet das Recitativ als trockenes Nebenwerk zwischen den überwuchernden Arien. Die französische und deutsche Dialogoper umgeht die Klippe der recitativischen Langweile auf Kosten der musikalischen Einheit. Die modernen Komponisten schwächen den Effekt ihrer gearbeiteten Solo- und Ensemblesätze durch das Uebermaß des obligaten Recitativs. Das rechte Maß erscheint überall nur

als Ausnahme, und so wird man sich vermutlich auch in Zukunft von einem Extrem zum anderen stürzen, wie man's in der Vergangenheit gethan. Denn dies liegt in der Natur der Sache.

Da nun aber beim Recitativ das bei weitem größere Gewicht dem ausführenden und nicht dem schaffenden Künstler beigelegt ist, so dürfen wir uns nicht wundern, daß die alten Komponisten namentlich ihren Seccorecitativen keine große Bedeutung gaben. Dieselben ziehen sich mehr wie ein notwendiges Uebel durch die alten Opernpartituren, in vielen Handschriften, die nicht gerade für die Ausführung im Theater abgeschrieben waren, fehlen sie sogar gänzlich. Von manchen Meistern wissen wir auch, daß sie jene Recitative nicht einmal selber komponiert haben, sondern von Schülern und musikalischen Handlangern nach bestimmter Schablone ausarbeiten ließen. Es ist höchst charakteristisch, daß hier also der Teil der Oper, welcher die fortlaufende dramatische Rede gab, von vornherein als Nebenwerk erschien, während dieser fortlaufende Dialog im gesprochenen Drama, wie sich auch von selbst versteht, doch gerade als Hauptteil in den Vordergrund treten wird.

XXII.

Den Gegensatz zur dramatischen Rede des Recitativs bildet die Arie. Wenn das Recitativ den Dialog musikalisch potenziert, so bezeichnet die Arie den Monolog. Sie ist vollgültige architektonische Musik,

und die ganze Kunst der Melodiebildung, der Harmonie, der Rhythmik soll sich in ihrem Aufbau entfalten. Nach Masse und Gehalt überwiegt die Arie in der alten Oper italienischen Stils, das heißt, es wurde der dramatische Fluß der Handlung der Entfaltung musikalischer Kunst geopfert. Ein Drama, in welchem die Monologe überwiegen, ist aber doch ein Widerspruch in sich selber, und ein Drama, in welchem diese herrschenden Monologe obendrein lyrisch sind — und das waren jene Arien fast durchweg — hört vollends auf, überhaupt ein Drama zu sein. Darum nennt man die ältere Oper im italienischen Stil, der wir den Charakter eines rein musikalischen Werkes nicht abstreiten können, eine Konzertoper auf der Bühne, und dies ist eben, wie schon das Wort besagt, ein Zwitterding. Zur Arie gesellten sich allerdings wohl ein oder zwei Duette, die aber meist wieder nur zweistimmige Arien waren, oder ein Chor von liedartiger Form, höchst selten ein eigentlich dramatisches Ensemblestück. Man setzte sich vor die Bühne, um musikalische Lyrik zu hören, und zwar in der Form von zwei Dutzend und mehr Monologen.

Es bezeichnet die große Meisterschaft Glucks, daß er den Monolog der Arie zu dramatischem Gehalte zu steigern wußte, daß er die Lyrik der Arie nicht aufgab und sie dennoch in dramatischen Fluß brachte, wie andererseits Mozart selbst seine bewegtesten Ensemblestücke aus den Grundformen der Arie zu bilden verstand. Beide Meister ließen uns, wie auch andre geniale Dramatiker nach ihnen, die Kluft vergessen,

welche die Musik vom Bühnendrama trennt, aber dauernd überbrückt haben sie dieselbe nicht.

Die Musik ist ihrem innersten Gehalte nach überwiegend lyrisch. Bezeichnen wir doch die am meisten musikalische Gattung der Poesie, welche aber vom Drama am weitesten abliegt, mit diesem von einem Musikinstrument entlehnten Namen. Ihrer Form nach aber ist die Musik architektonisch. Und dieses Wort entleihen wir von einer Kunst, bei welcher von dramatischem Gehalte gar nicht geredet wird.

Die Musik ist formell architektonisch. Das heißt damit sie sich schön, verständlich klar und nach ihrem ganzen Reichtum entfalten könne, muß sie Parallelen und Gegensätze der Rhythmik, der Melodie, der Harmonisierung aufbauen. Der musikalische Bau liebt Symmetrie, Ebenmaß und Wiederholung der gegeneinander gestellten Teile. Wie die Symmetrie in der Baukunst darauf hinausläuft, daß gleichartige oder ähnliche Teile in geschickter Proportion wiederholt werden, so ist es die Rückkehr zum Anfang, die Rückkehr zu verwandten, abgeleiteten Formen in neuer Beziehung, was die musikalische Symmetrie ausmacht, jene Wiederholung und Kontrastierung der Glieder, Perioden und Sätze, jene Verbindung von Anfang und Ende, die wir das „musikalische Rondo" im weiteren Sinne des Wortes nennen. Eine unsymmetrisch fortlaufende Melodie oder, wie man heutzutage sagt, eine endlose Melodie, ist eben gar keine Melodie.

Der architektonisch-symmetrische Charakter findet sich überall, wo wir eine vollgültige Musik hören. Wir

gewahren ihn in der Fuge so gut wie in der Tanzmusik, im vielverschlungenen Satze der Symphonie wie im einfachsten Liede.

Beim Gesange widerspricht nun aber ein rastlos fortschreitender Text diesem symmetrischen Wesen des musikalischen Aufbaues und namentlich dem Bedürfnisse einer parallelisierenden Wiederholung der musikalischen Grundform, des sogenannten Motivs. Daher trat schon frühe das Bedürfnis der Textwiederholungen im Vokalsatz hervor. Das Volk in seinen Liedern wiederholt naiv die Schlußzeilen der Verse, es kommt von selbst zum volkstümlichen Refrain, ebensogut, wie der kunstreichste kontrapunktische Komponist zu steten Textwiederholungen genötigt ist, nicht bloß um Zeit und Raum zum musikalischen Aufbau zu gewinnen, sondern auch um den Parallelismus, die Symmetrie, das Rondo seiner einzelnen musikalischen Periodenteile herzustellen und in den wiederholten Textesworten auch sprachlich schon anzudeuten. Das heißt die Musik hält den Text auf, zumeist schon durch Takt und Tempo, aber viel mehr noch durch ihren symmetrischen Periodenbau, und im höchsten Sinne musikalisch ist eigentlich nur das Strophengedicht, also der undramatischste Versbau. Mit Strophen kann man im Drama nicht viel anfangen; trotzdem zwang der Musiker den Textdichter zum Strophenbau.

Die Arientexte der alten Opern nach italienischem Schnitt sind darum strophisch, die Strophen selbst aber äußerst kurz und einfach in den Worten, damit der Komponist Gelegenheit finde, diese einfachen Sätze und

Worte beliebig oft auch in wechselnder Umstellung zu wiederholen, und damit er dann durch diese Textwiederholung die Freiheit gewönne, seinen musikalischen Aufbau zu ordnen und zu entfalten. Man denke nur an die endlosen Wiederholungen der knappen Arientexte in Händels Oratorien; sie geben uns das getreue Bild des Verfahrens, welches man in der gleichzeitigen italienischen und deutschen Oper verfolgte. Es war aber keineswegs Wort- oder Gedankenarmut des Textdichters, die hierzu führte, sondern die Absicht, durch knappe Worte dem Komponisten freien Raum zu schaffen. Wortkarge Poesie war musikalische Poesie.

Selbst Lully und Gluck, die den musikalischen Monolog zum Dialog zu gestalten suchten, konnten sich der Textwiederholungen nicht entschlagen, obgleich sie dieselben nicht so häufig anbringen wie die gleichzeitige italienische Schule. Im allgemeinen aber waren die deutschen Librettodichter von Anbeginn zu längeren Verszeilen, größeren, wortreicheren Strophen geneigter als die italienischen. Schon die weitschweifige Schreibart unserer vorlessingschen Poesie drängte dazu, und diese dem Musiker lästige Unbeholfenheit steigerte das Vorurteil gegen den musikalischen Gebrauch der deutschen Sprache überhaupt. Bezeichnend ist dagegen die außerordentliche Kürze in Wort und Vers, deren sich Goethe bei seinen Operntexten befleißigt. Zu seiner Zeit beschränkten auch schon die deutschen Musiker die allzu häufigen Textwiederholungen. Wer diesen Fortgang statistisch darstellen wollte, der fände in den Partituren Glucks, Mozarts und Webers, verglichen

mit den Partituren Händels, Hasses und Grauns ein ganz ziffernmäßiges Material. Allein die Textwiederholungen bleiben darum doch die Regel.

Nun tritt aber ein fortwährend sich wiederholender Text in schroffen Gegensatz zu der stetig fortschreitenden Handlung. Hier liegt ein innerer Widerspruch. Vor unseren Augen soll sich das rascheste Ineinandergreifen von Gedanke und That vollziehen und die Personen, denen dies obliegt, wiederholen sich andererseits beständig in ihren Worten, damit die Musik Zeit habe zu ihrem architektonischen Aufbau. Die Erkenntnis dieses Mißstandes hat dann die modernen Meister den Textwiederholungen immer abholder gemacht und Richard Wagner zuletzt dahin geführt, daß er sie als einen dramatischen Mißgriff völlig verschwinden ließ. Allein da auch Wagner Zeit braucht und viele Worte, um seine musikalischen Perioden zu entwickeln, so wiederholt er im Texte zwar nicht die Worte, wohl aber die Gedanken in wechselnder Einkleidung. Sagte man nun vor hundert Jahren: musikalische Poesie ist wortkarg, so müßten wir jetzt sagen: musikalische Poesie darf wortreich sein, wenn sie nur gedankenarm ist. Denn würden die Gedanken ebenso rasch sich drängen wie die Worte, so könnte der Musiker schlechterdings nicht folgen, weil der musikalische Gedanke mehr Zeit und folglich eine breitere Wortgrundlage braucht als der poetische. Nun ist es aber für einen an gedankenhafte Sprache gewöhnten Zuhörer unendlich viel störender, dieselben Gedanken in immer anderen Worten wiederholt zu hören als die-

selben Worte. Wenn wir Gedankenwiederholungen statt der Wiederholung der Worte setzen, so wird auch der Gang des Stückes keineswegs rascher. Man meidet nur den Schein, bleibt aber doch in einem Widerspruche mit der Natur des Bühnendramas stecken, der eben durch die Natur der Tonkunst bedingt ist.

XXIII.

Schon in der frühesten Zeit des vorigen Jahrhunderts war es üblich, den Zuschauern Textbücher der Opern in die Hände zu geben. Auf unseren Bibliotheken finden sich ab und zu noch ganze Konvolute derselben; sie haben sich besser erhalten als manche einst berühmte Opernpartitur. Die Sitte der Verteilung dieser Bücher hatte aber früher ohne Zweifel einen anderen Grund als gegenwärtig.

Wir sollen in der Oper sehen und hören zugleich, den Fortgang der Handlung mit dem Auge ununterbrochen verfolgen, den Fortgang der Worte im Gesange nicht minder mit dem Ohre. Das alte Seccorecitativ war leicht verständlich, auch ohne Textbuch, weil es eben die bloße musikalisch-rhetorische Accentuierung des Wortes in sich schloß, getragen von einer mageren Begleitung des Klaviers. So waren auch die Worte der alten Arie mit ihren vielen Textwiederholungen leicht zu verstehen, eben weil dieselben Sätze und Worte immer wiederkehrten. Man konnte also sehen und hören zugleich und eines Textbuches zum Verständnis der Handlung füglich entbehren. Allein

ein solches Buch war damals dennoch ein angenehmer Luxus. Der Anblick des Textes erleichterte die Orientierung in Aufbau und Reihenfolge der Arien, und der musikalische Genuß wird behaglicher, wenn wir über Anfang, Mitte und Ende der Architektonik von vornherein Bescheid wissen. Uebrigens scheinen jene ältesten Textbücher auch mehr eine Ehrengabe für die vornehmeren geladenen Gäste der Hofoper als im allgemeinen Gebrauch des Publikums gewesen zu sein.

Ganz anders bei der modernen Oper.

Ueberwiegt nämlich, wie es jetzt geschieht, das obligate Recitativ mit starker Instrumentation, überwiegt ein stets fortlaufender Text mit der sogenannten endlosen, immer weiter sich entwickelnden Melodie, überwiegen durchgebildete Ensembles, in welchen verschiedene Personen verschiedene Worte zu gleicher Zeit gegen einander singen, dann ist es selbst dem geübten Hörer nicht möglich, dem Gange des Textes genau zu folgen. Man mag das etwas ganz Aeußerliches nennen; allein Genuß und Verständnis eines Kunstwerkes ist überall mitbedingt durch Aeußerlichkeiten.

So ist das Textbuch, welches früher ein Luxus war, den man sich zur Steigerung des behaglichen, rein musikalischen Genusses gönnte, für den modernen Hörer zur Notwendigkeit geworden; denn ohne den Leitfaden des Buches würden wir bei einer komplizierten neuen Oper kaum dem Gange der Handlung in großen Zügen folgen, geschweige denn die Einzelheiten und Feinheiten des dramatischen Dialogs verstehen können. Ein Uebel: denn wie kann ich zu

gleicher Zeit im Textbuche lesen und mein Auge gerichtet halten auf die fortschreitende, mimisch-plastische Darstellung, die sich auf der Bühne vollzieht? Je dramatischer die moderne Oper wird, um so wichtiger wird diese Mimik sein und um so mehr bin ich andererseits genötigt, beständig im Textbuche zu lesen. Das ist wieder ein unlösbarer Konflikt. Zu einer richtigen Oper muß der Hörer keines Textbuches bedürfen. Dadurch aber ist allerdings dem Komponisten die Anwendung gar manchen Mittels dramatischer Wirkung abgeschnitten, welches ihm bei Lektüre des Textbuches noch möglich ist — freilich auf Kosten eines klaren, einheitlichen, harmonischen Genusses.

XXIV.

Alle die vorgedachten Mißverhältnisse führten schon früher dazu, daß man das Recitativ ganz aufgab oder auf ein geringes Maß beschränkte, und statt seiner den gesprochenen Dialog mit Musikstücken wechseln ließ. Diese Dialogoper eroberte sich zunächst bei den Franzosen weittragende Geltung; allein auch die Deutschen, der italienischen Konzertoper überdrüssig, wandten sich nicht zunächst zum Musikdrama, sondern zur Dialogoper. Sie ist für uns um so wichtiger, da sie die herrschende Opernform unserer klassischen Musikperiode und der älteren romantischen Schule wurde und zugleich unsere vollendete nationale Selbstbefreiung von der italienischen Vormundschaft bezeichnet.

Das unbestrittenste Recht räumte man dieser Misch-

gattung wohl bei der komischen Oper ein. In der Komödie ist die rasch sprudelnde, andererseits die witzig verständige Rede von größter Bedeutung, und beide widerstreben ihrer Natur nach den Fesseln der Musik. Behandelte doch auch die italienische oppera buffa ihre Seccorecitative so leicht und frei, daß das gesungene Wort oft nahezu ins gesprochene überging. Warum sollte man also nicht ganz und ehrlich sprechen, was sich zum Singen gar nicht eignete?

Die Dialogoper hat große Vorzüge vor der Recitativoper. Wir bedürfen bei ihr des Textbuches nicht, und werden durch das gesprochene Wort im fortlaufenden klaren Verständnis der Handlung gehalten. Es ist dem Dichter möglich, eine verstandesmäßige Entwickelung der Konflikte zu geben, die sich musikalisch kaum würde ausdrücken lassen. Dazu wirken die eingewobenen Musikstücke weit frischer, weil wir nicht ununterbrochen Musik hören, während bei der ganz gesungenen Oper das obligate Recitativ und die durchgearbeiteten Sätze sich in ihrem Effekte gegenseitig abschwächen und drücken. Man unterschätze diesen Umstand nicht. Das menschliche Ohr besitzt die wunderbare Eigenschaft, daß es allerdings außerordentlich rasch die verschiedenartigsten Tongebilde fassen kann. Wir hören gar geschwind und glauben, lange Zeit zugehört zu haben, während ein Blick auf die Uhr uns zeigt, daß die wirkliche Zeitdauer eines Musikstückes doch immer vergleichsweise nur sehr kurz war. Aber das musikalische Ohr ermüdet in demselben Maße rasch, als es rasch auffaßt. Sowie jedoch die Musik

eine Weile schweigt, erfrischt sich auch das Ohr wieder in höchster Geschwindigkeit und ein neuer Satz übt wieder unmittelbar neuen Reiz.

All diesem Gewinst der Dialogoper hält aber ein entsprechender Verlust die Wage. Denn da der vorwärts drängende Dialog überwiegend gesprochen wird, die zurückhaltenden lyrischen Monologe dagegen gesungen, so geschieht es nur allzu leicht, daß das dramatisch Bedeutungslosere dem farbenreichen Gesang, das Bedeutsamere dagegen der farblosen Rede zufällt, während es doch der Natur der Sache nach umgekehrt sein sollte. Durch weise Oekonomie ist dieser Uebelstand wohl ausnahmsweise vermieden worden, allein die Ausnahmen sind hier ebenso selten wie die weise Sparsamkeit des Recitativs in der ganz gesungenen Oper. Und überdies — mag man sich drehen, wie man will — die Dialogoper bleibt einmal doch von Haus aus ein Zwitterding. Dichter und Komponist reden nebeneinander in zwei verschiedenen Sprachen, und der darstellende Künstler wird in der Regel vergebens gesucht, welcher dieser zwei Sprachen gleich mächtig wäre.

So urteilen wir jetzt. Vor fünfzig und vor hundert Jahren dachte man kaum an dergleichen Skrupel. Ganz naiv ließ man singen, was eben singbar war, und sprechen, was sich der Melodie nicht fügen mochte. Die Oper als Gattung setzt überhaupt ein gutes Maß ästhetischer Naivetät voraus, beim schaffenden Künstler so gut wie beim genießenden Publikum, und es ist gewiß kein Zufall, daß der im höchsten Sinne naivste unter den deutschen Großmeistern der Tonkunst —

Mozart — zugleich unser universell größter Opernkomponist gewesen ist.

Die deutsche Dialogoper blühte am reichsten in der Periode unserer klassischen Instrumentalmusik, das heißt von 1780—1827. Die zwei volkstümlichsten Opern dieser Epoche — „Zauberflöte" und „Freischütz" — sind Dialogopern, die zwei erhabensten — „Don Juan" und „Fidelio" — gesellen sich hinzu. Denn wenn auch „Don Juan" ursprünglich mit Seccorecitativen gesetzt war, so vertauschte man dieselben bei der Verdeutschung des Textes doch rasch und allgemein mit dem gesprochenen Dialog. Schien es doch den Leuten damals, als ob eine Oper gar nicht recht deutsch sei, wenn sie durchaus Recitative habe! Wir kehren jetzt wieder mit gesteigertem Genuß zu jenen Seccorecitativen des „Don Juan" zurück. Welche Wandlungen des Geschmackes liegen hier vor! Cherubini setzte seine „Medea" trotz des großartigen antiken Stoffes mit Dialogen; dagegen hat Lachner neuerdings Recitative hinzukomponiert, um die Oper wieder aufführbar zu machen. Cimarosas „Heimliche Ehe" hat ursprünglich Seccorecitative; man verwandelte sie nachgehends bei der deutschen Aufführung in Dialog; dann warf Lindpaintner vor fünfundzwanzig Jahren den gesprochenen Text wieder heraus und ersetzte ihn durch modern obligate Recitative; unlängst griff man dagegen in München nicht nur wieder zu den ursprünglichen Seccorecitativen Cimarosas zurück, sondern der Kapellmeister begleitete dieselben auch nach altitalienischer Weise am Klavier — und die Wirkung war überraschend günstig.

Man könnte einen tiefgreifenden Kommentar schreiben über diesen Wechsel des Geschmacks auf so engem Gebiete.

Wenn es dem Seccorecitativ vor Zeiten schlimm genug erging, indem es als Nebensache von den Komponisten vernachlässigt und von den Dirigenten und Sängern willkürlich behandelt wurde, so ist es dem gesprochenen Operndialog noch schlimmer ergangen. Er war ja auch Nebensache. Darf es aber in einem harmonischen Kunstwerk überhaupt eine Nebensache geben? Die Sänger und Regisseure stutzten sich den gesprochenen Text nach Belieben zurecht oder erweiterten und verzerrten ihn, und da zuletzt niemand mehr das ursprüngliche Buch in Händen hatte, so erwuchsen endlich oft wahre Monstra des Unsinns, wie wir's bei ganzen Scenen des „Don Juan" und der „Zauberflöte" erlebt haben.

Vergleichen wir die deutsche Dialogoper mit der Recitativoper, so ergeben sich noch folgende historische Gegenzüge: Die Recitativoper entstammte der Hofbühne, sie war aristokratisch, verfiel aber im Extrem dem Erbfluch aller Aristokratie, der Langweile. Die Dialogoper wurzelte anfangs vielmehr bei den Stadtbühnen, sie war volkstümlich und sank im Extrem zur Gemeinheit herab, zur musikalischen Posse. Die erstere lehnte sich anfangs an italienische Vorbilder, die andere an französische. Beide verdeutschten sich. Vor sechzig Jahren behauptete man, daß die Dialogoper vorzugsweise die national-deutsche Form sei, heutzutage behaupten viele das Nämliche im Gegenteil von der neuesten Phase der Recitativoper. Die letztere stand

dem deutschen Schauspiel anfangs als überlegene Nebenbuhlerin hemmend und feindlich gegenüber; die Dialogoper ist aus dem Schauspiel erwachsen und schuf eine Art Verbrüderung zwischen Sängern und Schauspielern; sie machte das Schauspielhaus zugleich zur Opernbühne. Im vorigen Jahrhundert und im Anfang des gegenwärtigen war es bei den deutschen Theatern noch üblich, daß Schauspieler die leichteren Rollen dieser Dialogopern sangen; die musikalische Ausführung mag darunter gelitten haben, während die mimisch-dramatische gewann. Gegenwärtig nehmen wir Sänger und Sängerinnen zu jenen Schauspielopern, die des gesprochenen Wortes wenig mächtig sind, bei denen das Musikalische überwiegt zum Nachteile der eigentlichen Schauspielkunst. Wir mögen uns also wenden, wohin wir wollen, so geraten wir auch hier wiederum zwischen zwei Stühle — wie überall bei der Oper.

XXV.

Die Musik braucht zur Aussprache ihrer Gedanken weit mehr Zeit als die Poesie im gesprochenen Worte. Ein musikalischer Satz, der nur aus wenigen Takten besteht, wirkt nicht, selbst wenn die energischsten Mittel in diesem kleinen Rahmen aufgewendet sein sollten; denn nur durch thematischen Aufbau wird der musikalische Gedanke Musik, die „Phrase" zum „Satze". Beim gesprochenen Wort ist dies anders. Der Poet hat es besser. Er kann in wenigen Versen eine ganze Situation, er kann einen höchsten dramatischen Effekt

in Epigrammen des Dialogs geben. Die Musik widerstrebt dem Epigramm, vorab die Musik im großen Raum, die Musik der Bühne. Wäre es bloßer Zufall, daß unsere Opern immer länger werden? Sie werden länger, weil man dramatisch immer schärfer motivieren will, äußerlich aber widerspricht dieser breite Bau der Bühnendramatik. Das ist ein böser Zirkel. Die moderne Oper wird zuletzt an der Breite ihrer dramatischen Motivierung ersticken, wie die altitalienische an ihren Arien erstickt ist. Dagegen dichten wir jetzt keine Bühnendramen mehr von der Länge des „Hamlet", des „Don Carlos" oder „Götz". Die modernen Schauspiele sind um deswillen nicht poetischer geworden als jene alten, aber sicher bühnenmäßiger.

Auf der Bühne soll es Schlag auf Schlag gehen. Der Zuschauer soll niemals zu Atem kommen, er soll mit der rastlos sich bewegenden Handlung gleichfalls in steter Bewegung gehalten werden. Demnach könnte man meinen, der dramatische Geist widerspreche überhaupt der Musik. Das ist aber keineswegs der Fall. Es sind dramatische Stimmungen musikalisch darstellbar mit einer Naturgewalt des Ausdrucks, an welche die Poesie nicht heranreicht; und wir würden vieles des Besten und Wunderbarsten verloren geben, was überhaupt die musikalische Kunst geschaffen hat, wenn wir auf die dramatische Kunst verzichten wollten. Aber es ist ein Unterschied zwischen dramatischem Geiste und zwischen der allerdings vollkommensten, der buchstäblichen Dramatik der Bühne.

Dies sehen wir schon in der Poesie. Es gibt

dramatische Momente im lyrischen Gedicht und noch mehr im epischen. Der Erzähler versetzt uns oft mitten in eine energisch bewegte Handlung; allein er nimmt sich hierzu einen Aufwand von Zeit, welchen die Bühne nicht gewähren kann. Wie oft bekennt der Romandichter, die Situation, welche er schildernd erzählt, sei viel rascher in Wirklichkeit verlaufen, als er Zeit bedurft habe, um sie in Worte zu fassen, oder der Leser, um dieselbe zu lesen. Dennoch kann eine solche geschilderte Situation von tiefem dramatischen Geiste erfüllt sein.

Aehnlich steht es mit der Musik. Sie ist ihrer eigensten Natur nach lyrisch und braucht mehrenteils größere Zeit zum Aufbau ihrer Formen, als der rasche Gang einer echten Bühnenhandlung gestattet. Die Musik kann etwa so viel volle Dramatik geben wie der Epiker in einem erzählenden Gedicht, aber keineswegs die rastlos schlaghaft vorschreitende Dramatik des Schauspieldichters. Im Nibelungenliede und der „Göttlichen Komödie" finden sich Stellen, welche als erläuternde Seitenstücke der musikalischen Dramatik gelten können, nicht aber im eigensten Gange einer Shakespeareschen Tragödie. Unsere großen Oratorien lassen sich aber viel mehr mit den auch dramatisch gehaltvollen Epen vergleichen als unsere Opern. Auch im Oratorium werden dramatische Konflikte geschlungen und gelöst, allein der Hörer steht da gleichsam einem erzählenden Sänger gegenüber, welchem Zeit gegönnt ist, die Situation zu entfalten. Auf der Bühne dagegen sehen wir die handelnden Personen selbst und haben niemals Zeit.

Man könnte die ganze Geschichte unserer Oper

gliedern unter dem Gesichtspunkte, inwieweit sich der Komponist Zeit und Raum gönnte, seine musikalische Architektonik zu entwickeln.

Die Meister der Arienoper nahmen sich arglos Zeit, Musik zu machen, sie gaben derselben mitunter einen mächtigen Accent, aber sie verzichteten auf die Illusion einer stetig rasch vorschreitenden Handlung.

Die Dialogoper mißt mit doppeltem Maße, sie verfuhr auch bei der Oekonomie der Zeit dualistisch. Das gesprochene Wort führt uns ohne Aufenthalt von Scene zu Scene, plötzlich aber tönt das Ritornell des Orchesters dazwischen, eine Arie, ein Lied, einen Chor ankündigend, und bittet uns gleichsam, daß wir uns eine Weile Zeit gönnen möchten, um einer Stimmungsmalerei zu lauschen, welche den Gang der Handlung stillstellt.

In der altfranzösischen Recitativoper, welche im Gesange das musikalisch Schöne dem Drastischen opferte, verfuhr man dennoch ähnlich: die Intermezzi zwischen den Akten, die zahlreichen Märsche, Ballette, Chöre und arioſen Instrumentalsätze stellten die Handlung still und schoben musikalisch kolorierte lebende Bilder mitten in das Vorschreiten des Dramas.

Auch Gluck verschmähte diese Hilfsmittel keineswegs, wenn auch in geläuterter Form und mit weisem Maße, um den Musiker neben dem Dramatiker geltend zu machen. Bei der Einfachheit seiner Stoffe, bei der Natur der antiken Fabel, die überhaupt langsameren Schrittes einhergeht als eine romantische oder moderne, und bei der gedrängten Knappheit seiner musi-

kalischen Formen vergessen wir dann freilich den Konflikt zwischen dem Dramatiker, welcher niemals Zeit hat, und dem Musiker, der immer Zeit braucht.

Anders liegt die Sache bei Mozart. Kraft der unvergleichlichen Unmittelbarkeit seiner dramatischen Inspirationen und der hohen Formvollendung seiner Musik läßt auch er uns gar oft vergessen, daß wir eigentlich forteilen sollten, während wir stillstehen. Allein er täuscht uns durch seinen Reichtum wie Gluck durch seine weise Sparsamkeit. Sowie wir aber kritisch streng prüfen, werden wir gestehen müssen, daß selbst „Don Juan" unter einem Uebermaß von Arien leidet, die den Gang der Handlung verschleppen; daß das herrliche Mozartsche Orchester mit seiner durch die Symphonie gebildeten und bereicherten Instrumentation den dramatischen Ausdruck zwar steigert, aber auch den Fortgang verzögert, daß überhaupt zu viel gesungen und musiziert wird, angesichts der Konflikte, welche Schlag auf Schlag zur Lösung drängen. Aber wir hören dieses Singen und Musizieren so gern! Ohne Zweifel hat Mozart sein Eigenstes und Gewaltigstes in der Oper gegeben. Allein seine reinsten und harmonischsten Gesamtwerke sind dennoch seine Opern nicht, sondern die vorzüglichsten Symphonien, Quintette und Quartette. Da konnte er einig mit sich selbst, da konnte er ganz Musiker sein; es war ihm Zeit vergönnt, die Musik sich vollkommen ausreden zu lassen in ihrer eigenen Sprache.

Der geschilderte Konflikt, mit halber oder verhüllter Lösung zieht sich dann in stetem Kreislaufe

fort auch durch die Geschichte der romantischen und modernen Oper. Neuerdings hat ihn die Wagnersche Schule mit rückschauender Kritik besonders scharf gezeichnet, und die Streitfrage über die Grenzen der dramatischen Musik und der dramatischen Poesie gewann dadurch ein tiefgreifendes Interesse. Das Bewußtsein des Ungenügens der älteren Opern jeglicher Art wurde durch die hieran geknüpfte Debatte gesteigert. Inwiefern es aber Wagner selbst gelang, eine neue und befriedigende Lösung des alten Konfliktes zu finden, das ist dann freilich eine andere Frage, die ich hier nicht zu erörtern habe. Denn meine Aufgabe zielt nur darauf, den historischen Prozeß der Kriegsgeschichte unserer Oper darzustellen, und die Kämpfe der Gegenwart berühren diese Darstellung nur insoweit, als sie etwa ein erhellendes Schlaglicht auf die Vergangenheit werfen. Da habe ich denn nur zu verzeichnen, daß auch die Lösung Wagners zur Zeit noch ebenso stark bestritten wird, wie er seinerseits die früheren Versuche bestreitet. Und also ist auch hier des Krieges sicherlich noch kein Ende.

XXVI.

Die Gegenwart ist keine Zeit der überströmenden oder gar der naiven musikalischen Produktivität. Die Zahl der Opernkomponisten und der neuen Opern ist kleiner als jemals im ganzen achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert, die Zahl der von dauerndem Erfolg gekrönten Novitäten verschwindend klein. Die

absolute Musik herrscht nicht mehr, dagegen herrscht die ästhetische Reflexion. Man sucht vielmehr Poesie, Stimmungsmalerei, Gedankensymbolik in der Musik als die reine musikalische Schönheit. Die Musiker wollen Tondichter heißen. Also ist es auch kein Wunder, daß unsere Opernkomponisten die vollgültige, selbstherrliche Entfaltung der Musik, die musikalische Architektonik, leichten Herzens dem poetisch Charakteristischen opfern.

Die Geschichte der Kunst, wie die politische Geschichte bewegt sich in einem steten Drängen und Treiben der Extreme. Auf die gesteigerte Aktion folgt die Reaktion, — und so weiter in stets aufstrebendem Wechsel. Es fragt sich: wie wird dieses Gesetz sich weiter in der Oper entfalten? Wir sind in Deutschland bei einem Extrem angekommen, welches freilich nicht neu ist und von den Franzosen schon vor fast zweihundert Jahren geltend gemacht wurde. Wird unsere Oper demnächst wieder umkehren zur vollgültigen Entfaltung der Musik, in einem edleren und höheren Sinn, als es die alten Italiener gethan haben, — allein abermals auf die Kosten der Dramatik; oder werden wir die Musik noch mehr in ihre Elemente auflösen zu Gunsten der dramatischen Darstellung? Ich glaube weder das eine noch das andere; weit näher scheint mir ein drittes zu liegen. Gerade dieser Kampf der Gegensätze, der früher ein naiver war und vorzugsweise auf dem Boden der künstlerischen Praxis gefochten wurde, jetzt aber ein praktisch-theoretischer geworden ist, *wird uns mehr und mehr ablenken von der Oper überhaupt*. Und zu-

letzt wird es die Frucht der modernen Bewegung auf diesem Gebiete sein, daß das ästhetisch Zwitterhafte und Unhaltbare der Oper als Gattung immer allgemeiner erkannt werden wird. Die großartigen Versuche zur Oper, in welchen unsere besten Meister sich tragisch abmühten, sind darum doch nicht verloren. *Aber die Kriegsgeschichte der Oper wird zuletzt die Oper selber zerstören.*

Indem ich an der Oper verzweifle, gebe ich jedoch die dramatische Musik durchaus nicht auf. Denn dies hieße die moderne Entwickelung unserer Musik von Grund aus verneinen und ihren ganzen Gang seit Händel und Bach für einen Irrgang ansehen. Allein die reinen Ideale der dramatischen Tonkunst führen eben nicht zur Bühnenoper. Wir sollen nicht da wieder anknüpfen, wo Lully roh und unreif oder wo Gluck und Mozart vollendend und entsagend aufgehört haben, sondern wo Händel begonnen hat, beim *Oratorium*.

Diese Kunstform ist nach ihrer Grundlage episch. Der Dichter erzählt, aber im Fortgange durchwebt sich der erzählende Vortrag mit lyrischen Episoden, er steigert sich zu dramatischen Scenen, er schließt ab mit betrachtenden Versen, mit Gedankenpoesie. Dadurch ist dem Musiker Anlaß gegeben, die volle Kraft seiner Kunst breit und allseitig zu entfalten.

Denken wir uns eine neue Epoche dieser Gattung, erfüllt von neuem Geiste. Den Sängern wäre es wieder gestattet, singen zu lernen, während über dem deklamatorischen Bühnenvortrage die echte Gesangskunst nachgerade verloren gegangen ist. Der Zwie-

spalt zwischen dem lyrischen und architektonischen Grundwesen der Musik und der Bühnendramatik wäre beseitigt, während die dramatischen Accente des musikalischen Vortrages dennoch zur vollen Geltung kämen. Dadurch, daß sich eine Handlung nicht vor den Augen des Zuschauers durch wirkliche Schauspieler, sondern bloß vor dem Geiste des Hörers durch gedachte Personen vollzöge, würde die Musik Zeit gewinnen, sich zu entfalten und sich in ihrer vollen Architektonik aufzubauen. Das Recitativ könnte wieder auf ein bescheidenes Maß beschränkt werden und würde dadurch seine elementare Kraft der freien Deklamation und Modulation um so schlaghafter entfalten. Der Uebergang von der Oper zum Oratorium war bei Händel selbst ein vielfach vermittelter; wie denn seine antiken Kantatenstoffe „Herakles", „Semele", „Acis und Galathea" halb zur Oper, halb zum Oratorium zählen. Wir müssen nur von dem Gedanken absehen, als ob das Oratorium schlechthin geistliche Musik sei, und müßten schon zur Vermeidung dieses Mißverständnisses einen neuen Namen prägen für die auf so gediegener alter Grundlage neu zu gestaltende Gattung. Uebrigens hat uns beispielsweise Schumann mit „Paradies und Peri", Bruch mit seinem „Odysseus" schon den Weg angedeutet. Statt der biblischen Stoffe Händels und neben denselben müßten Geschichte und Sage wie das individuelle Menschenschicksal die unerschöpfliche Fundgrube bedeutender Stoffe werden. Der Form nach wäre die neue Gattung von Haus aus deutsch national, sie fände auch nationale Themen des Ge-

dichtes in Fülle. Vorab könnten unsere Sagenkreise mit jener einzig entsprechenden Schlichtheit des musikalischen Vortrags dargestellt werden, wie sie aufs Theater nicht paßt, und die mythische Illusion, welche allezeit vor dem Lampenlicht der Bühne verschwindet, bliebe dem geistigen Schauen des Zuhörers gewahrt. Der äußerliche Sinnenreiz und die Effekthascherei, die immer untrennbar mit der Oper verbunden war, das „Opernhafte", welches wir nur bei den Werken der reinsten und größten Tonmeister ausnahmsweise vergessen, wäre hier endgültig beseitigt, und die Oper würde nach dieser Seite nicht mehr verführend und überreizend auf das echte Bühnendrama wirken. Ein ideales Kunstwerk würde sich entfalten, zunächst allerdings vor einem sehr gewählten, vor einem bildungsaristokratischen Publikum; die große Masse, welche sich aus Schaulust zur Oper drängt, bliebe unbefriedigt. Aber jenes aristokratische Publikum könnte dennoch mehr und mehr ein volkstümliches werden im edelsten Sinne des Wortes. Denn einmal brauchte sich jenes neue weltliche Oratorium ja durchaus nicht bloß in den höchsten Sphären der großen, ernsten Stoffe zu bewegen; auch das Reich der heiteren, der humoristischen Muse stünde ihm offen, und neben der heroischen Gattung fände auch die volkstümlich-genrehafte ihr Recht. Das Oratorium ist viel weniger an die Residenz- und Großstädte gebunden wie die Oper; es setzt weniger Unternehmerkapital voraus, aber mehr Kunstsinn und Kunstpflege im Publikum. Und heute schon blühen und wirken tüchtige Oratorienvereine in sehr

vielen kleinen Städten, die keine Opernbühne oder höchstens die Karikatur einer solchen erhalten können.

Da in dem neuen Oratorium die dramatische Musik befreit würde von der scenischen Darstellung, so wäre es auch viel leichter, Texte zu gewinnen, die einigermaßen in Harmonie ständen mit den Leistungen der Komposition, und es würde, wie dies uns ja auch die Händelschen Oratorien bezeugen, selbst der veraltende Text einer jungen Musik nicht in der Weise gefährlich sein, wie es auf der Bühne notwendig geschehen muß. Der Oratorientext ist an sich schon der Musik untergeordneter als der Operntext; der Dualismus des Dichters und Musikers tritt dort weit seltener störend hervor, weil der Musiker herrscht, und übrigens finden sich allezeit leichter zehn Poeten, die ein erträgliches erzählendes Gedicht mit lyrischen und dramatischen Episoden zu entwerfen vermögen, als ein einziger, welcher ein wirksames Bühnenstück erfinden und theatergerecht durchführen kann.

Die Oper setzt fast alle Künste in Thätigkeit, um sie nicht selten in inneren Widerstreit zu bringen; beim Oratorium verbinden sich nur Poesie und Musik, jene als dienende, diese als herrschende Kunst; allein die Musik kann sich dafür in einer Vielseitigkeit und Freiheit entfalten, welche auf der Bühne unmöglich bleibt.

Es ist das große Resultat des Kampfes, den Lessing, Winckelmann und Herder in ihrer Zeit wider die Zopfkunst geführt haben, daß wir damals auf dem Gebiete der bildenden Künste und der Poesie streng genug unterscheiden lernten zwischen den Aufgaben,

Zielen und Mitteln der einen und anderen Kunst wie ihrer verschiedenen Gattungen. In dieser Scheidung der Künste lag eine befreiende, reformatorische That. Wir haben in der Musik keinen Lessing und Winckelmann besessen. Darum ward eine Verwirrung aller Grundbegriffe der musikalischen Aesthetik möglich, welche durch die Mischgattung, durch das zwitterhafte Wesen der Oper vollends zu einer babylonischen gesteigert wurde. Und wenn unsere großen Klassiker in der Instrumentalmusik trotzdem zu einer so reinen Verwirklichung des Schönheitsideals emporstiegen, wie sie seit den Tagen der hellenischen Plastik nicht wieder erreicht worden war, so geschah dies auf jenem Gebiete nur, weil sie sich überhaupt um gar keine Aesthetik kümmerten.

Erst mit dem Verschwinden der Theateroper kann die endlose theoretische Konfusion verschwinden, welche schon so manchen hochbegabten, denkenden Musiker in die Irre geführt hat. Es würde dann die Möglichkeit gegeben sein, zu einer klaren Würdigung, zu einer Verständigung über die Ziele, Zwecke und Mittel der Tonkunst zu gelangen, und die Musiker würden nicht mehr ihre ganz aparte Aesthetik haben wollen, allen anderen Künsten und der Geschichte wie der modernen Wissenschaft zum Trotz.

Die Kriegsgeschichte der Oper ist eben zugleich die Kriegsgeschichte der musikalischen Aesthetik, und der Friede wird erst kommen, wenn einmal die Oper der Geschichte verfallen ist.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20365 5714

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JAN 14 2008		
OCT 04 2007		
OCT 09 2007		

Brigham Young University